

Copyright

By

José Antonio Álvarez

2004

The Dissertation Committee for José Antonio Alvarez certified that this approved version
of the following dissertation:

La desmonumentalización en la novela histórica hispanoamericana
de fines del siglo veinte

Committee:

César Salgado, Supervisor

Naomi Lindstrom

Sonia Labrador-Rodríguez

Arnoldo Carlos Vento

Jonathan Brown

La desmonumentalización
en la novela histórica hispanoamericana
de fines del siglo veinte

by

José Antonio Álvarez, BA., MA.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

In Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

December 2004

Dedicatoria

A la memoria de mi abuelo, Rafael Pose (1912-1995), que me inculcó desde temprana edad un interés por la historia, las letras y la política.

A mis padres, José Antonio y Carmen Álvarez. Su abnegación, sus muchos años de apoyo, esfuerzo y sacrificio, han hecho posible mi realización personal y profesional.

A mi querida esposa Ana, por haber compartido conmigo los sacrificios y rigores de tantos años de estudios graduados.

Agradecimientos

En el curso de esta disertación tuve la fortuna personal de conocer a Guido Mascelino. Guido tiene el mérito de ser un estudiante de doctorado proveniente de la República Argentina. Guido me ayudó a realizar la cuantiosa investigación que conllevaba este proyecto. Su gran cultura y capacidad intelectual aportaron valiosas observaciones e ideas a mi disertación. Lo que comenzó como un empleo parcial para un estudiante de doctorado, pronto se convirtió para Guido en un compromiso humano hacia una persona con una discapacidad visual. En el transcurso de nuestras interacciones floreció entre ambos una sincera, profunda y desinteresada amistad. Hoy tengo la bendición de poder llamar mi amigo a una de las personas de mayor calidad humana que he conocido en mi vida. Aunque yo no pueda compensarlo por todo lo que ha hecho por mí en el plano académico y personal, confío en que Dios lo hará.

Deseo agradecerle al profesor César Salgado por toda la ayuda y orientación que me brindó como director de mi disertación. La idea seminal de la desmonumentalización surgió del magnífico curso que ofrece el profesor Salgado sobre la novela histórica hispanoamericana. Quiero también expresarles mi gratitud a la profesora Naomi Lindstrom y al profesor Arnoldo Carlos Vento del Departamento de Español y Portugués por haber formado parte del comité de mi disertación. En especial, le estoy muy agradecido a la profesora Sonia Labrador-Rodríguez de New College of Florida, y al profesor Jonathan C. Brown del Departamento de Historia de la Universidad de Texas por haber tenido la gentileza de leer mi disertación y de participar en la defensa de la misma.

La desmonumentalización en la novela histórica hispanoamericana
de fines del siglo veinte

Fallen Statues: De-monumentalization in the Spanish-American
Historical Novel of the Late 20th Century

Publication No. _____

José Antonio Álvarez, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2004

Supervisor: César A. Salgado

The Spanish-American Historical Novel of the late Twentieth Century have shown a marked tendency to feature as their main characters many of the greatest historical figures of the region. Even though there have been a growing number of worthy literary studies about the historical figures portrayed in these novels, they have generally centered on a given historical character in one or more historical novels. There is a need for a comprehensive approach to the study of the great historical characters that are profiled in the New and Traditional Spanish-American Historical Novel. This dissertation is devoted to the literary analysis and conceptualization of the great historical characters that appear in contemporary Spanish-American historical novels. The study aims to formulate a comprehensive literary theory that seeks to explain the presence of great historical figures in the Contemporary Spanish-American Historical Novel. The dissertation is multi-disciplinary in nature, involving research in literature, historiography, monumental sculpture and iconography.

The central thesis of this dissertation is that there are a significant number of great historical figures that are *de-monumentalized* or debunked as cult figures in the historical novels of the region. The first chapter of the dissertation demonstrates the central thesis by profiling and discussing in depth a wide range of new and traditional historical novels that de-monumentalize their heroic characters. Chapter I formulates the theory of *De-monumentalization in the Spanish-American Historical Novel*. The chapter addresses the fundamental question of what does it mean to de-monumentalize a historical cult figure, and which ones can be de-monumentalized in a contemporary historical novel. Chapter I advances three distinct modes of *De-monumentalization*. Three outstanding historical novels and their main characters represent these modes.

Chapter II of the dissertation illustrates how Simón Bolívar is de-monumentalized in *El general en su laberinto* (1989) by Gabriel García Márquez. Chapter III analyzes the de-monumentalization of Benito Juárez in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio* (1987). Chapter IV examines how Cuba's pantheon of heroes (José Martí, Antonio Maceo, etc) is de-monumentalized in Guillermo Cabrera Infante's *Vista del amanecer en el trópico* (1974). Chapter V presents the conclusions that were reached in this doctoral project.

Contenido

Ilustraciones -----	xi
---------------------	----

Capítulo 1

Introducción -----	1
1.1 De una figura histórica a personaje de novela -----	4
1.2 Monumentalización y desmonumentalización -----	10
1.3 Los personajes históricos y la desmonumentalización -----	21
1.4 La desmonumentalización: Su dinámica y definición -----	29

Capítulo 2

La desmonumentalización de Simón Bolívar en <u>El general en su laberinto</u> -----	40
2.1 <u>El culto a Bolívar</u> por Germán Carrera Damas -----	44
2.2 El fundamento iconográfico del Bolívar mulato caribeño -----	55
2.2A El <u>Retrato anónimo de Simón Bolívar de Madrid</u> -----	55
2.2B El <u>Retrato anónimo de Simón Bolívar de Haití</u> -----	57
2.3 “El Libertador en la apoteosis” por José Gil de Castro -----	59
2.3A <u>El óleo sobre tela de Simón Bolívar de Caracas</u> -----	59
2.4 Bolívar en el crepúsculo de su vida: por José María Espinosa -----	62
2.4A El <u>Retrato de Simón Bolívar, Bogotá 1828</u> -----	62
2.5 La monumentalización escultórica de Simón Bolívar -----	64
2.5A Los Bustos de Simón Bolívar por Pietro Tenerani -----	65
2.5B El <u>Monumento a Simón Bolívar de Bogotá</u> -----	67
2.5C El <u>Monumento a Simón Bolívar de Caracas</u> -----	69

2.6 La monumentalización épica de Bolívar por Adamo Tadolini -----	71
2.6A El <u>Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Lima</u> -----	71
2.6B El <u>Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Caracas</u> -----	74
2.7 El Bolívar mulato otoñal: La antítesis del Libertador del culto -----	75
2.7A Bolívar en el ocaso -----	77
2.7B La caribeñización de Bolívar -----	77

Capítulo 3

La desmonumentalización de Benito Juárez en <u>Noticias del Imperio</u> -----	120
3.1 <u>El mito de Juárez en México</u> : Una visión del culto al Benemérito -----	126
3.2 La monumentalización del Benemérito de la Patria -----	133
3.2A <u>El monumento funerario La Patria y Juárez</u> -----	133
3.2B <u>El Hemiciclo a Juárez</u> -----	133
3.2C <u>Benito Juárez en forma de arco triunfal</u> : El “cabezotismo” -----	136
3.3 Juárez, figura estelar del muralismo histórico mexicano -----	138
3.3A Diego Rivera -----	141
3.3B José Clemente Orozco -----	143
3.3C David Alfaro Siqueiros -----	144
3.4 <u>Noticias del Imperio</u> : El Benemérito más allá de su pedestal -----	145
3.4A La imagen muralista dialógica de Juárez en <u>Noticias del Imperio</u> -----	148
3.4B La humanización de “Juárez el impasible” -----	160
3.4C El Presidente indio y sus estigmas raciales -----	168
3.4D Juárez: Ni semidiós, ni anticristo -----	185

Capítulo 4

La desmonumentalización de los héroes de la independencia cubana -----	204
4.1 El culto histórico de José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez -----	212
4.1A José Martí, apóstol de la independencia -----	211
4.1B Antonio Maceo: El titán de bronce de la independencia -----	217
4.1C Máximo Gómez, general en jefe del ejército libertador -----	220
4.2 La monumentalización de los héroes de la independencia -----	222
4.2A La <u>Estatua de José Martí</u> del parque Central de La Habana -----	225
4.2B <u>El Monumento a Antonio Maceo</u> -----	227
4.2C <u>El Monumento a Máximo Gómez</u> -----	230
4.2D El <u>Monumento a José Martí</u> de la plaza Cívica, hoy de la Revolución -----	232
4.3 La degradación del altar heroico de la independencia en <u>Vista del amanecer</u> -----	235
4.3A Narciso López: El primer abanderado de la enseña nacional -----	236
4.3B Carlos Manuel de Céspedes: El padre de la patria -----	245
4.3C La desmonumentalización de Martí, Maceo y Gómez -----	253

Capítulo 5

Conclusiones -----	273
Ilustraciones -----	280
Notas -----	298
Obras citadas -----	...324
Vita.....	---339

Índice de ilustraciones

Ilustración 1.	<u>Retrato anónimo de Simón Bolívar, Madrid</u>	-----280
Ilustración 2.	<u>Retrato anónimo de Simón Bolívar, París</u>	-----280
Ilustración 3.	<u>Retrato anónimo de Simón Bolívar, Haití</u>	-----281
Ilustración 4.	<u>Retrato al óleo de Simón Bolívar, Pedro José Figueroa</u>	-----281
Ilustración 5.	<u>Retrato al óleo de Simón Bolívar, José Gil de Castro</u>	-----282
Ilustración 6.	<u>Retrato de Simón Bolívar, José María Espinosa, 1828</u>	-----282
Ilustración 7.	<u>Retrato de Simón Bolívar, José María Espinosa, 1830</u>	-----283
Ilustración 8.	<u>Retrato al óleo de Simón Bolívar, José María Espinosa, 1864</u>	-----283
Ilustración 9.	<u>Retrato al natural de Simón Bolívar, François Désiré Roulin</u>	-----284
Ilustración 10.	<u>Retrato al óleo de Simón Bolívar</u>	-----284
Ilustración 11.	<u>Medalla de Simón Bolívar, David D'Angers</u>	-----285
Ilustración 12.	<u>Busto de Simón Bolívar, Pietro Tenerani, 1832</u>	-----286
Ilustración 13.	<u>Busto de Simón Bolívar, Pietro Tenerani, 1834</u>	-----286
Ilustración 14.	<u>Busto de Simón Bolívar, Pietro Tenerani, 1836</u>	-----286
Ilustración 15.	<u>Monumento a Simón Bolívar de Bogotá, Pietro Tenerani</u>	-----287
Ilustración 16.	<u>Monumento a Simón Bolívar de Caracas, Pietro Tenerani</u>	-----288
Ilustración 17.	<u>Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Lima, Adamo Tadolini</u>	-----288
Ilustración 18.	<u>Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Caracas, Adamo Tadolini</u>	--289
Ilustración 19.	<u>Monumento funerario La Patria y Juárez, Manuel Islas</u>	-----289
Ilustración 20.	<u>El Hemiciclo a Juárez, Guillermo Heredia</u>	-----290
Ilustración 21.	<u>Benito Juárez en forma de arco triunfal, David Alfaro Siqueiros</u>	-----290

Ilustración 22.	<u>Mural Juárez y los hombres de la Reforma</u> , Diego Rivera	-----291
Ilustración 23.	<u>Mural “Sueño dominical en la Alameda”</u> Diego Rivera	-----292
Ilustración 24.	<u>Mural “Juárez y la caída del Imperio”</u> José Clemente Orozco	-----293
Ilustración 25.	<u>Mural “Muerte al invasor”</u> David Alfaro Siqueiros	-----294
Ilustración 26.	<u>Monumento a José Martí</u> , José Vilalta	-----295
Ilustración 27.	<u>Monumento a Antonio Maceo</u> , Domenico Boni	-----295
Ilustración 28.	<u>Monumento a Máximo Gómez</u> , Aldo Gamba	-----296
Ilustración 29.	<u>Monumento a José Martí, Plaza Cívica</u> , Raúl Otero	-----296
Ilustración 30.	<u>Estatua de Carlos Manuel de Céspedes</u> , Sergio López Mesa	-----297

Capítulo 1

“El riesgo de un destructor de estatuas es convertirse en una”

Jean Cocteau, Monumentos mexicanos

Introducción

En el último cuarto del siglo veinte ha recobrado un gran ímpetu en la conciencia creativa del intelectual hispanoamericano la confluencia de la historiografía y la imaginación literaria en la concepción de la novela. El entrecruce de la historia y el imaginario literario ha gestado el resurgimiento de la novela histórica como un subgénero canónico preeminente una vez más en las letras hispanoamericanas¹. Los escritores de la región han transgredido el intersanctum de los archivos históricos oficiales coloniales y nacionales para reconstruir en el plano narrativo de la novela histórica a muchas de las más insignes y polémicas figuras en la historia hispanoamericana. Una de sus motivaciones claves ha sido el afán revisionista de entablar un diálogo con la historiografía sobre su proyección idealizada de estas grandes figuras.

La novela histórica contemporánea hace cobrar vida a todo un panteón de personajes históricos. En sus páginas figuran los más aguerridos exploradores y conquistadores de la época colonial (1492-1810), los libertadores de la independencia (1810-1824), y los próceres, héroes revolucionarios y hombres fuertes de la era nacional en la América Hispana (1824 al presente). La más prominente y controversial figura colonial en esta galería histórica de la novela hispanoamericana es la del descubridor de las Américas,

Cristóbal Colón². El arpa y la sombra (1979) del cubano Alejo Carpentier fomentó el auge del Almirante como personaje focal en toda una serie de ficciones históricas que culminaron con el Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos³ (1992). Del panteón de héroes de la gesta de la independencia, el premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez ha refundido a la figura cumbre del libertador Simón Bolívar en El general en su laberinto (1989). Más allá de las luchas emancipadoras, la gran novela histórica Noticias del Imperio (1987) del mexicano Fernando del Paso perfila entre sus personajes históricos a otra figura cimera de la era nacional hispanoamericana, la del benemérito de América, el presidente de México Benito Juárez. Del Caribe, la novela Vista del amanecer en el trópico (1974) del cubano Guillermo Cabrera Infante contiene en su elenco de personajes de la historia al apóstol de la independencia de Cuba José Martí, a los héroes épicos Antonio Maceo y Máximo Gómez, y al máximo líder revolucionario Fidel Castro.

La revitalización súbita y gran difusión de la novela histórica, y la diversidad de las figuras históricas que aparecen reconstruidas en estas obras, han constituido todo un reto para los críticos literarios en su labor de interpretación. El desafío interpretativo que representan las ficciones históricas modernas parte de la problemática de cómo denominarlas propiamente: nueva novela histórica, ficción del archivo⁴ o novela documentada, novela histórica posmoderna, novela histórica revisionista, novela histórica demonizadora, novela histórica mágico-realista o neo-barroca en algunos casos. En el campo de estudio de la novela histórica también ha sido difícil establecer un marco teórico para la interpretación de las grandes personalidades que figuran en las mismas.

El resurgimiento de la novela histórica ha propiciado toda una creciente industria de trabajos de crítica literaria en la forma de artículos, libros y disertaciones. Muchos de estos estudios están dedicados al análisis de uno de estos grandes personajes en una o más novelas históricas. Para valorar a personajes históricos como Colón o Bolívar, los críticos literarios han formulado estudios bajo rúbricas tales como: “El tratamiento de Colón” o “La desmitificación de Bolívar.” Estas terminologías han sido útiles para conceptualizar a un personaje dado de la novela histórica. Mas sin embargo, en este campo de estudio no se han formulado teorías que conceptúen en forma global a la gran galería de figuras de la novela histórica contemporánea⁵.

En la refundición de figuras históricas en la novela contemporánea entran en juego varias dimensiones interdisciplinarias que sirven de referente al escritor afanado en verter uno de estos ídolos en un personaje novelesco. Las disciplinas de conocimiento humano y representación artística que se entrecruzan en el desdoblamiento de una figura histórica en un personaje de novela son la historiografía, la iconografía y la escultura monumental. Si bien los críticos literarios han tomado en cuenta la dimensión histórica al interpretar a los personajes de la novela histórica actual, no han considerado el posible impacto en la inspiración de los novelistas de disciplinas íntimamente vinculadas a la historiografía, como lo son la escultura y la iconografía. La imagen que tenemos de los héroes de la región proviene de estas disciplinas. A nuestro juicio, es un imperativo incorporar el posible aporte de estas disciplinas en la consideración crítica de estos grandes personajes históricos. Existe la necesidad en el campo de estudio de la novela histórica de formular

una teoría de los grandes personajes que se fundamente en la interacción de este milieu interdisciplinario.

Con esta problemática en mente, el propósito fundamental que guía la concepción y formulación de este trabajo es el de aportar un marco teórico que sirva de esquema de estudio o paradigma para desentrañar la función, dinámica y trascendencia interpretativa de los grandes de la historia en la novela histórica actual. En las letras hispanoamericanas existe todo un contingente de novelas históricas en las que se realiza un revisionismo de las figuras que aparecen en las mismas. El empeño revisionista de los escritores de la región ha sido llevada a tal punto que se puede afirmar que en sus novelas históricas se desmonumentaliza a estos iconos venerados o figuras de culto. Bajo la égida de la desmonumentalización es posible formular una teoría de crítica literaria viable y abarcadora que conceptúe e interprete la presencia de estas figuras magnas en las páginas de estas novelas históricas. Esta disertación está dedicada a ilustrar y demostrar el fenómeno de la desmonumentalización con miras a formular una teoría acerca de la misma.

Anteriormente, se aludió a la difícil tarea de interpretar a los personajes históricos de la novela de hoy. A continuación, exponemos esta problemática. La concreción en detalle de esta problemática esclarecerá los razonamientos que nos han llevado a derivar el paradigma de la desmonumentalización.

1.1 De una figura histórica a personaje de novela

La presencia multifascética de muchas de las más notables y polémicas figuras de la historia de la América Hispana en la novela histórica del último cuarto del siglo veinte

constituye una de las piedras angulares de este subgénero. En las novelas históricas de la actualidad, el análisis de la presencia de todo un desfile de los grandes de la historia se complica exponencialmente cuando se le compara a la representación de figuras históricas en las novela histórica del siglo XIX a lo Sir Walter Scott o Alfred Vigny⁶. A diferencia de sus precursoras decimonónicas, en la novela histórica contemporánea los personajes son sometidos a una multiplicidad de recursos narrativos, de emplotments o entramados, así como a las múltiples modalidades del recasting o representación.

En el presente estudio nos interesa principalmente toda esta rica panoplia de discursos narrativos, entramados y modos de reconstrucción histórica y representación puesto que son estas técnicas y engranajes las que le dan voz, corporalidad física y animación a estas figuras históricas en la novela. El enfoque en las citadas dinámicas en estas obras será indispensable para delinear un marco de estudio que pueda explicar la compleja moldura del personaje histórico en las novelas históricas actuales. Según Fernando Aínsa en su estudio “La nueva novela histórica latinoamericana” los novelistas le dan voz a sus personajes mediante recursos discursivos como: la narración en primera persona, el monólogo interior, los diálogos y las expresiones de los padecimientos fisiológicos o emocionales más íntimos (6). El implemento de estos recursos tiene como resultado el que: “La nueva novela histórica ha abolido la ‘distancia épica’ (Mijail Bajtin) de la novela histórica tradicional, eliminando ‘la alteridad del acontecimiento’ (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina” (Aínsa 6).

Bien sea por medio de narraciones en primera persona, de los diálogos, o monólogos interiores, el simulacro de la locución directa de un personaje que recapitula en la novela

los acontecimientos históricos que le tocó vivir, contrasta marcadamente con el silencio imperturbable y la postura épica o ejemplar de los monumentos estatuarios dedicados a estas figuras de culto. La anulación de la “distancia épica” en las novelas históricas de hoy le resta gravitas⁷ o gravedad a los laureados de la historia.

Mas sin embargo, Aínsa también nos expone al fenómeno contrario, el cual describe en la siguiente apreciación:

Al mismo tiempo que se acerca al acontecimiento real, la nueva novela histórica toma distancia en forma deliberada y consciente con relación a la historiografía ‘oficial,’ cuyos mitos fundacionales se han degradado. Esta perspectiva distanciada se da fundamentalmente a través de una inflexión en el discurso ficcional histórico tradicional: la reescritura irónica y paródica, cuando no irreverente de la historia conocida (y por consiguiente de sus héroes protagónicos), en todos los casos rozando la hipérbole y lo grotesco, solazada en la creación lingüística del anacronismo y del *pastiche*, dinamitando creencias y valores establecidos. (6)

De modo que el personaje histórico es moldeado tanto en sus pronunciamientos discursivos, como en su imagen, su devenir o su desenvolvimiento en la trama por toda esta proliferación de recursos. Los grandes de la historia de las Américas son en algunos casos parodiados, satirizados, catapultados a otros tiempos por el anacronismo, desfigurados por la caracterización grotesca e hiperbólica, insertados en el mosaico pictórico del pastiche. Todas estas dinámicas se hacen más evidentes al examinar a algunos de los personajes más arquetípicos de la novela histórica actual.

De entre las páginas de las crónicas de Indias y demás historiales de servicios prestados a la corona de España (consagrados en la literatura colonial) emergen los protagonistas épicos de la conquista del Nuevo Mundo. La reescritura novelesca de las crónicas e historiales de servicio se ha llevado a cabo en un empeño por desconstruir la versión oficial de la historia escrita por los vencedores españoles, a costa del silenciamiento de los aborígenes vencidos⁸. En El arpa y la sombra, Alejo Carpentier hace al lector testigo del sacramento de confesión, narrado en primera persona al que se somete en expiación de sus pecados capitales un agónico y desposeído Colón en su lecho de muerte de Valladolid. Tal representación es antitética al culto oficial de Colón como descubridor del Nuevo Mundo, civilizador y gestor de la evangelización cristiana de los amerindios.

A algunos de los primeros colonizadores se les ha inmortalizado en la conciencia colectiva nacional como figuras fundadoras de una identidad nacional. Tal ha sido el caso de Juan Ponce de León en Puerto Rico⁹. En contraste a su imagen oficial, podemos contemplar al Ponce de León de El castillo de la memoria (1996), de la puertorriqueña Olga Nolla. En esta novela, el personaje de Ponce vive a través de cuatro siglos de historia de la Isla (en un imaginativo ejercicio del anacronismo histórico-ficcional). El explorador, adelantado y primer gobernador colonial vive a través de las centurias atribulado por el maleficio de un pacto con el demonio que le ha dotado de la codiciada eterna juventud. Ponce muere al final de la novela como hidalgo y mártir, luchando por España y su legado cultural en Puerto Rico durante la Guerra Hispano Norteamericana de 1898. Diametralmente opuesta es la visión oficial de Ponce como el primer

puertorriqueño. Esta visión es inculcada a los puertorriqueños por medio de los libros de enseñanza de historia en los planteles educativos de la Isla. Las estatuas de Ponce y las calles y avenidas que ostentan su nombre promueven también esta visión oficial.

Del santuario de los panteones nacionales hispanoamericanos, los exponentes de la novela histórica han invocado la presencia en sus obras de un número significativo de los mártires y patricios más venerados en la región. Esto ha causado gran revuelo en los adeptos al culto de estas figuras. En La tragedia del generalísimo (1983) y Gran Tour (1987), el venezolano Denzil Romero subvierte y profana el culto heroico oficial en torno al generalísimo y precursor de la independencia venezolana, Francisco de Miranda. Romero desacraliza la imagen oficial del Generalísimo al detallar lúdicamente las consecuciones eróticas de este precursor de la emancipación. En las novelas de Romero, las aventuras amorosas de Miranda toman precedente sobre el recuento de sus cruzadas libertarias.

A su vez, Gabriel García Márquez nos confronta en El general en su laberinto con un Bolívar en el ocaso de su vida, vencido y decrepito, afligido por toda clase de padecimientos corporales y emocionales gráficamente representados en la obra. Es como si este gran escritor pretendiera rebajar, denigrar o trivializar al Libertador de media Sudamérica. Como apunta Aínsa: “En las descripciones de la intimidad se baja de sus ‘pedestales’ a héroes nacionales” (6). Estas reconfiguraciones contrastan marcadamente con el culto popular y oficial hacia Bolívar y Miranda. Si bien a Miranda se le reverencia como precursor de la independencia, a Bolívar le rinde culto América Latina entera como una de las figuras más grandes de todos los tiempos en nuestra civilización.

Noticias del Imperio perfila a Benito Juárez. Los críticos le han prestado mínima atención a Juárez por considerarlo un personaje secundario en relación a los protagonistas, los emperadores Maximiliano y Carlota. El Juárez que reconstruye Fernando del Paso en Noticias del Imperio es uno obsesionado con su indianidad, su origen humilde campesino y su condición de autodidacta frente a la alcurnia, la pompa, el refinamiento y la blancura aria de su rival político el emperador / usurpador Maximiliano de Habsburgo. La fijación de Juárez con Maximiliano es expuesta mediante diálogos reveladores que el acosado y errante Presidente sostiene con su representante diplomático en Europa. En un capítulo ulterior, del Paso somete al moribundo Presidente a un mea culpa o autoenjuiciamiento (mediante un monólogo interior) por la ejecución somera y sin contemplaciones del usurpador austríaco tras el colapso del Segundo Imperio Mexicano (1862-1867). Esta caracterización de Juárez quebranta su imagen heroica oficial. La efigie del Benemérito figura en la moneda mexicana. A esta figura ejemplar se le ha erigido una estatua en cada pueblo a través de la República por haberla salvaguardado ante la invasión francesa y la intentona imperial.

Otro de los mártires más laureados a través de los tiempos en el santoral patriótico hispanoamericano lo ha sido el apóstol de la independencia cubana, José Martí. De manera análoga a la caracterización de otras magnas figuras de culto de la historia hispanoamericana, Guillermo Cabrera Infante nos presenta en Vista del amanecer con un Martí al que le ha arrebatado su investidura de prócer. En esta novela, Martí aparece despojado de su nombre, de su título de apóstol y de su aura de figura ejemplar. El Martí de Cabrera Infante no hace gala de su genio político o literario. Por el contrario, al

Apóstol y artífice del modernismo en las letras hispánicas se le refiere en esta novela como “el hombrecito de grandes bigotes” (63).

El memorial de Martí ha sido venerado en la República (1902-1959) como en la Revolución Cubana (1959-). La apropiación del culto a Martí por parte de la Revolución contrasta con la desmonumentalización de muchas figuras veneradas en el pasado. Si bien la Revolución se detuvo ante la estatua de Martí, no atreviéndose a derribarla de su pedestal, o de su altar en la conciencia histórica nacional, Cabrera Infante procedió a desmonumentalizarlo en Vista del amanecer.

1.2 Monumentalización y desmonumentalización

De la perplejidad y conmoción que causan en críticos y lectores por igual las representaciones de las figuras más insignes de la historia hispanoamericana en la novela, surge la interrogante de cuál es el móvil bajo el cual los escritores operan al moldear estos personajes. ¿Pretenden Romero, García Márquez, del Paso y Cabrera Infante (entre muchos otros) profanar \ desacralizar \ desautorizar \ desmitificar \ humanizar \ demonizar \ trivializar o reconfigurar bajo una consigna revisionista a estas grandes figuras? ¿A qué o a quiénes pretende emplazar o entrar en diálogo el novelista al refundir a los grandes de la historia en sus elaboradas y ambiciosas obras¹⁰? A nuestro juicio, son varias las esferas de representación artística y conocimiento con las que los escritores de la América Hispana tienen como agenda dialogar o desbancar en sus novelas históricas.

Los hombres y mujeres de letras de nuestro tiempo tienen como empeño impugnar las versiones oficiales de la historia y al culto heroico de sus grandes protagonistas. El archivo oficial del estado y demás fuentes tradicionales de documentación histórica se

convierten en los instrumentos de poder que le han conferido autoridad a la versión oficial de la historia y a la visión deificada de los próceres. El archivo histórico es el locus de la documentación legalizada en el que irrumpe el escritor para reinterpretarlo, reordenarlo, poner en debate fuentes históricas supuestamente fidedignas, arrebatarle sus secretos de estado, dilucidar el por qué y el cómo de los silencios y omisiones que ostenta, además de las identidades de los anulados o borrados de la historia oficial. Las novelas históricas de los últimos veinticinco años emplazan al archivo oficial, así como a la disciplina empírica (la historiografía) en la que la documentación del estado se basa, se sortea, se convalida, se somete a una interpretación oficializada y se canoniza.

Las manifestaciones más tangibles e imponentes del culto a los héroes en Hispanoamérica son los monumentos cívicos que han sido erigidos para inmortalizarlos. En muchos casos estos monumentos dominan el paisaje urbano o rural. Su centralidad y preeminencia los ha convertido en landmarks o símbolos distintivos de ciudades y pueblos reconocidos a escala internacional¹¹.

Los monumentos cívicos en Hispanoamérica son el producto de una larga tradición occidental que data del mundo antiguo. Los antiguos egipcios erigieron monumentos principalmente para simbolizar la constancia de la muerte. Posteriormente, la civilización helénica creó monumentos para glorificar el humanismo. Los romanos comenzaron a emplear la escultura monumental para glorificar a sus patricios y héroes épicos. Ya en plena era cristiana, los monumentos fueron un medio de representar a figuras religiosas. La Europa renacentista revitalizó el sentido humanista del monumento

estatuario. Los escultores neoclásicos de la era napoleónica (1799-1815) resucitaron el legado romano de honrar a los héroes con monumentos cívicos.

En el ocaso de la era colonial en Hispanoamérica la corona española procuró legitimar su dominio imperial y la historia oficial de la conquista por medio de la erección de monumentos estatuarios que perfilaban a Colón y demás conquistadores, así como a sus más célebres reyes y virreyes. Una vez alcanzada la independencia, los nuevos gobiernos de la región recurrieron a la escultura heroica para consagrar a la posteridad a sus libertadores y padres de la patria. En la mayoría de los casos, el proceso de monumentalización de los héroes de la independencia en la región se inició después de la muerte de éstos.

Debido a que la gran mayoría de las nuevas naciones hispanoamericanas adoptaron en principio una forma republicana de gobierno, el neoclasicismo pasó a ser el estilo escultórico y arquitectónico oficial. A falta de escultores en las Américas capaces de cincelar en mármol o vaciar en bronce las efigies de los libertadores, los nuevos estados enviaron sus representantes a Europa para comisionarle la realización de bustos y estatuas a los escultores maestros del viejo continente. A causa de la adopción del neoclasicismo como estilo oficial de las nacientes repúblicas, se estableció el precedente de representarlos en base al arquetipo escultórico heroico de Occidente. De forma que las estatuas de los libertadores que realizaron estos escultores europeos emulaban a las estatuas clásicas de la antigüedad grecolatina. Fiel a este arquetipo, estatuas como las de Bolívar asumen la postura patricia de las estatuas de un Pericles, de un Cicerón, o de un Julio César. Las estatuas del Libertador también fueron investidas de clámides o togas

clásicas. Las facciones de su rostro americano fueron depuradas o blanqueadas para que asemejaran las de una grave efigie grecorromana.

Los escultores heroicos perseveraron en lograr que sus estatuas irradien una imagen de ejemplaridad, probidad y abnegación patricia. Después de todo, uno de los cometidos más fundamentales de la escultura heroica occidental ha sido el de representar a un prócer como epítome de perfección heroica. Los escultores, fundidores y arquitectos comisionados por los gobiernos constituidos procuraron pulir en estas efigies de piedras y metales los valores patrios considerados como ejemplares. Las estatuas de los próceres fueron concebidas para promover la ejemplaridad heroica como meta en la conciencia cívica ciudadana. Los artistas también depuraron en sus efigies las imperfecciones físicas o morales de los héroes patrios. Encumbradas en pedestales, las estatuas en mármol o bronce de los prohombres hispanoamericanos cobran aun dimensiones de semidioses.

La proliferación de bustos, estatuas y panteones nacionales en tributo a los héroes libertarios en Hispanoamérica no fue sino la manifestación más concreta e imperecedera de un proceso histórico y político más complejo. A los frágiles gobiernos hispanoamericanos en proceso de consolidación durante el siglo XIX les apremiaba imantarse del aura legitimadora y ejemplar de sus emancipadores mediante la apropiación del incipiente culto popular que autónomamente se había generado hacia ellos a causa de la gloria de la que gozaron. Por medio de la oficialización del culto a los héroes de la independencia, los gobiernos se constituyeron en custodios de sus restos y monumentos, así como en rectores de los rituales de su recordación. La imagen de los paladines de la independencia que ha prevalecido y perdurado en la conciencia histórica

hispanoamericana ha sido una imagen idealizada construida por el culto heroico consagrado y regulado por los gobiernos. Sus vidas y obras han sido exaltadas fuera de toda proporción. El acervo de biografías, estatuas, murales, pinturas, monedas y medallas consagradas a ellos propagan significados mitificadores atribuidos a sus vidas y obras. Los mismos rebasan la verdad histórica.

El culto a la perfección heroica de los próceres en la América Hispana germinó emulando a la religión católica. Los monumentos estatuarios a los libertadores en la América Hispana han fungido como altares patrios presididos por los santos patronos de la religión política nacional. A estos altares han acudido en peregrinación patriótica por casi dos siglos la ciudadanía ferviente encabezada por la alta oficialidad del estado para la realización de los ceremoniales del culto a los ídolos de la epopeya nacional o continental. Estos grandiosos ritos de recordación y homenaje ante las estatuas de los héroes han hecho las veces de una misa político-religiosa aunando a dignatarios oficiales y ciudadanos comunes por igual en la efusividad del culto. Tales sacramentos de comunión en memoria de los héroes hacen las veces de la eucaristía católica, pues se solidifica la unidad nacional y se fortalece la fe de la feligresía popular en las estructuras políticas y socioeconómicas de la patria.

En definitiva, desde los mismos albores de la era nacional en Hispanoamérica, hasta el presente, la escultura heroica ha estado al servicio del culto oficial a los héroes, mártires y próceres de la región. El arquetipo escultórico occidental que dejaron establecido aquellos primeros escultores continuó rigiendo en general la representación de los libertadores hispanoamericanos a través de los siglos diecinueve y veinte. En

mayor o menor grado, este arquetipo también fue empleado subsecuentemente para inmortalizar a las grandes figuras históricas de la era republicana en Hispanoamérica. Aun en pleno siglo veinte, el gobierno mexicano empleó el estilo neoclásico para erigirle en 1910 a Juárez el monumento del Hemiciclo en la Alameda Central de la ciudad de México. Más entrado el siglo XX, el gobierno cubano le erigió monumentos épicos a los generales Antonio Maceo y Máximo Gómez fundamentados en el modelo ecuestre del arquetipo neoclásico.

A nuestro juicio, existe una inexplorada correlación entre la caracterización de los grandes de la historia en la novela histórica de fines de siglo XX y las estatuas monumentales de Hispanoamérica. La refundición de los redentores de la patria en las novelas históricas de la actualidad responde a la visión que proyectan los monumentos estatuarios en nuestro hemisferio. De manera que el escritor, el historiador y el escultor (así como los demás artífices de la representación heroica) conforman un *triángulo dialógico* contenido en la novela histórica actual.

La idea fundamental que este estudio se propone demostrar y teorizar es que en las novelas en cuestión subyace una agenda de desmonumentalizar a un número creciente de figuras históricas a las cuales rendimos culto a escala nacional, o hispanoamericana. El afán del novelista de desmonumentalizar en sus relatos a las figuras en granito, mármol o bronce de los padres de la patria se realiza en referencia o contraposición a como éstas han sido esculpidas o moldeadas en estatuas. La desmonumentalización de los grandes de la historia del Hemisferio en la novela histórica de la actualidad se desprende y se

nutre del estudio de tres disciplinas fundamentales para su comprensión: la literatura, la historiografía y la escultura monumental.

El aporte conjunto de estas tres ramas de conocimiento y representación artística se empleará para discernir y ponderar la función y dinámica de prominentes personajes históricos en tres novelas históricas claves: Simón Bolívar en El general en su laberinto, Benito Juárez en Noticias del Imperio y José Martí, Antonio Maceo, Carlos Manuel de Céspedes y Máximo Gómez, entre otros, en Vista del amanecer. Esta triada es representativa de la novela histórica hispanoamericana actual. Noticias del Imperio ha sido cotizada por Seymour Menton en Latin America's New Historical Novel como una nueva novela histórica (14). El general en su laberinto y Vista del amanecer son baluartes de la novela histórica tradicional. Estas tres obras ofrecen diversas manifestaciones del fenómeno de la desmonumentalización debido a su procedencia geopolítica y el perfil ideológico de sus autores.

Noticias del Imperio es un baluarte de la literatura mexicana contemporánea. Es considerada por muchos críticos como la novela cumbre de ese país¹². A nuestro juicio, esta novela es la máxima realización de la novela histórica hispanoamericana actual. Su autor Fernando del Paso¹³ fue moldeado por la turbulenta década de los 1960 en México. Este decenio tuvo su punto más álgido con el brutal aplastamiento gubernamental de las manifestaciones estudiantiles en la plaza de Tlatelolco en 1968. El general en su laberinto es una obra de origen colombiano con proyección a buena parte de Sudamérica, ya que cinco naciones de ese continente veneran al Libertador como su máxima figura histórica. Gabriel García Márquez es uno de los progenitores y máximos exponentes de

la Nueva Narrativa Hispanoamericana o novelas del Boom. En términos geopolíticos, García Márquez, oriundo de la costa caribeña de Colombia, ha sido un portaestandarte del proyecto de la izquierda en las Américas, fungiendo como defensor de la Revolución Cubana y amigo personal de su máximo líder Fidel Castro. Al disidente exiliado cubano Guillermo Cabrera Infante, se le puede visualizar como la contrafigura caribeña e ideológica de García Márquez. Vista del amanecer fue concebida para desmonumentalizar a la totalidad de la historia cubana, culminando con el proceso revolucionario castrista¹⁴.

En la dimensión del tiempo o la historia, estos tres relatos vienen a formar parte de lo que podríamos denominar la novela histórica revisionista de la era de la independencia, la fundación de repúblicas, y la supervivencia y consolidación nacional en Hispanoamérica. En torno a El general en su laberinto, Roberto González Echevarría dice en su artículo “García Márquez y la voz de Bolívar”: “Esta obra ha abandonado el período colonial para centrarse en la figura de Simón Bolívar, y narrar lo que vendría a ser una especie de segundo big bang histórico (si el Descubrimiento fue el primero): la fragmentación de América Latina, inmediatamente después de la independencia, en la constelación de naciones que hoy la comprenden” (63-64). Noticias del Imperio recapitula otra etapa crucial en el período nacional en Hispanoamérica: la lucha de los liberales mexicanos a la altura de 1862 a 1867 para preservar la integridad de la República ante el intento de la Francia del emperador Napoleón III y de sus aliados monarquistas mexicanos de instaurar a los archiduques Maximiliano y Carlota como emperadores. Por otra parte, Vista del amanecer rebasa los confines cronológicos al pretender abarcar a la totalidad de

la experiencia colonial y nacional cubana. Estas tres novelas históricas han sido seleccionadas para este estudio porque representan una diversidad regional, temporal y filosófica-política. Las mismas también ejemplifican tres manifestaciones distintas de la desmonumentalización en la novela histórica actual.

El resto del capítulo está dedicado a definir la tesis fundamental sobre la existencia de una dinámica desmonumentalizadora en la novela histórica reciente, con la finalidad de establecer un marco teórico de interpretación. Debido a que no todas las novelas históricas de nuestra era entrañan la desmonumentalización de personajes históricos célebres, se sentarán pautas en cuanto a qué tipo de novelas históricas pueden estar dotadas de tal fenómeno. El deslinde y demarcación de novelas históricas desmonumentalizadoras de las que carecen de tal dinámica, podrá servir de paradigma de estudio y clasificación para la valoración crítica de estas obras.

El segundo capítulo del estudio será dedicado a la aplicación de la teoría de la desmonumentalización al Simón Bolívar de El general en su laberinto con miras a dilucidar por qué y con qué agenda García Márquez optó por develar en su novela a un Bolívar en el ocaso de su vida y obra. El general en su laberinto es una novela histórica representativa de toda una serie de notables obras cuyos autores se propusieron re-escribir la historia de las gestas emancipadoras (1810-1824)¹⁵. El Libertador de García Márquez es paradigmático de la desmonumentalización de los grandes paladines de la era de lucha en pro de la independencia.

Como primer paso en este capítulo, se resumirá el historial del culto a Bolívar en la historiografía, la iconografía y la escultura monumental. Los historiadores del culto a

Bolívar lo han deificado en sus obras. Bolívar también ha sido idealizado en la estatuaría y en la iconografía.

En El general en su laberinto, García Márquez rompió con la ortodoxia del culto a Bolívar al caracterizarlo como un mulato caribeño en el otoño de su vida y obra. En el segundo capítulo se dilucida la interrogante de con qué finalidad García Márquez caribeñiza a Bolívar. Por otra parte, se discierne la función que desempeña la caribeñización en la dinámica desmonumentalizadora que exhibe esta novela. García Márquez caribeñiza a Bolívar dotando a este personaje de las costumbres, los comportamientos, el acento y los vocablos propios de un caribeño nato. En la novela también se perfila a Bolívar con los rasgos físicos propios de un mulato caribeño. La efigie mulata caribeña de Bolívar en la novela rompe con su imagen románica en la iconografía, la escultura y las medallas y monedas. El Bolívar mulato caribeño de la novela también se contrapone a su imagen de criollo puro contenida en la historia oficial.

El tercer capítulo considera la desmonumentalización del presidente Benito Juárez en Noticias del Imperio. La presencia de Juárez en esta novela histórica nos permite aplicar los postulados de la desmonumentalización a un prócer de la era nacional en Hispanoamérica. El capítulo comienza con una reseña del culto a Juárez en la historiografía, la escultura monumental y el muralismo. En el mismo se ilustra cómo del Paso humaniza a Juárez para desmonumentalizarlo.

En esta novela, del Paso se propuso recapitular la polémica historia de la Intervención Francesa en México y del Segundo Imperio. Por medio de este revisionismo histórico, del Paso reconceptúa a Maximiliano y Carlota. En el tercer

capítulo examinamos qué papel juega la desmonumentalización de Juárez en la recapitulación de este período y de sus protagonistas.

A Vista del amanecer se le dedicará el cuarto capítulo del trabajo. El proceso de la desmonumentalización en esta novela histórica es vasto, y a la vez devastador. En la misma se derriba de sus pedestales a toda una serie de figuras claves de la historia cubana. La novela abarca a figuras de la era colonial, a los próceres de la independencia, y a los héroes revolucionarios. Debido a la extensa galería de figuras de culto que son desmonumentalizadas en Vista del amanecer, es necesario delimitar el cuarto capítulo al estudio de los más grandes héroes de la independencia cubana¹⁶. En el cuarto capítulo se examina la desmonumentalización de: Narciso López, Carlos Manuel de Céspedes, José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez.

El cuarto capítulo principia con un recuento de cómo la historiografía oficial cubana de la República y la Revolución han deificado a los paladines de la independencia. El capítulo prosigue con una reseña de la escultura monumental erigida en La Habana para immortalizar a los héroes patrios. En la segunda mitad del cuarto capítulo se compara y contrasta la monumentalización de los ídolos de la independencia con su desmonumentalización en las páginas de la novela.

En el quinto capítulo de la disertación se lleva a cabo una consideración global de la temática de la desmonumentalización en las tres novelas que conforman el estudio. Este repaso tiene como finalidad identificar y conceptualizar las similitudes y diferencias entre los tres modelos de desmonumentalización representados por estas tres novelas históricas. La comparación y el contraste entre estas tendencias comunes y diferencias harán posible

en el curso de este último capítulo definir, discutir y valorar las conclusiones que arroje esta disertación.

1.3 Los personajes históricos y la desmonumentalización

Este segmento ilustra qué tipo de figuras históricas pueden ser tornados en personajes de la novela histórica para ser desmonumentalizados. Esto nos permitirá caracterizarlos y catalogarlos con miras a delinear una teoría sobre los protagonistas de la novela histórica hispanoamericana. Acto seguido se definirá qué significa desmonumentalizar a una figura de culto en una novela histórica.

En esta disertación hemos partido de la premisa de que en la novela histórica se desmonumentaliza a figuras reales de la historia. Las mismas figuran en sus páginas como personajes principales. De forma que un escritor sólo puede desmonumentalizar a una figura histórica que encarne, o esté basada en una o más personalidades bonafide o fidedignas de la experiencia nacional o continental¹⁷. Los personajes de una narrativa histórica que sean producto enteramente de la imaginación de un escritor carecen de autenticidad histórica. Un personaje imaginario de una novela histórica no ha podido dejar huellas discernibles y rastreables en el acontecer histórico. La falta de equivalencia entre un personaje imaginario con figuras constatadas por la historia imposibilita que el intelectual moldee o configure a un personaje dado en base a la indagación, el escrutinio, el reordenamiento o re-escritura del archivo o dossier que existiría en el caso de una personalidad real de la historia. La inexistencia de una estela de documentación que enlace a un personaje imaginario de una novela histórica con una personalidad histórica

trunca o quebranta el triángulo de la desmonumentalización entre literatura, historia y escultura monumental.

Por otra parte, en la confección de un personaje ficticio para una novela histórica, el escritor no podrá contar con la existencia sugestiva de monumentos que proyecten la efigie idealizada de un héroe. Si bien las naciones estados construyen monumentos para honrar el sacrificio o valor de soldados desconocidos, no le erigen monumentos históricos a héroes ficticios. El culto a una figura ejemplar tiene su máxima expresión en las estatuas y bustos que immortalizan sus hazañas. El escritor que se imponga la tarea de desmonumentalizar a una personalidad destacada del pasado precisa en lo posible del marco de referencia que le brinda el monumento que evoca la memoria de la misma. Consecuentemente, la dinámica de la desmonumentalización en la novela histórica contemporánea requiere del monumento, así como de la historiografía para servir de provocación y medio dialógico a la imaginación de un novelista histórico en la concepción de sus obras.

El estudio y ponderación de la diversa gama de personajes históricos auténticos que han sido ficcionalizados en las novelas históricas de hoy nos ha llevado también a la conclusión de que no cualquier figura histórica documentada -bien sea de la colonia o de la era nacional- se presta para ser desmonumentalizada en una obra de este calibre. Para ser llevada a las páginas de una novela histórica, más allá de poseer las credenciales de la autenticidad que establece la documentación y el monumento, la figura de la historia debe contar con el protagonismo de un papel prominente en algún episodio histórico importante de su país, o de Hispanoamérica. La participación en la historia de la

personalidad que se pretende llevar a la novela, para desmonumentalizarla, ha de haber sido de trascendencia significativa en el acontecer histórico. También tiene que haber dejado una obra, un legado o un acto de sacrificio o heroicidad discernible de arraigo en la cultura política y en la conciencia histórica nacional o continental. En otras palabras, el héroe, mártir, o prócer debió de poseer gravitas (gravidez) o peso trascendental como figura histórica.

La actuación destacada o decisiva de una figura célebre en una contienda histórica, o un episodio nacional o continental crucial, tiene que haber sido catalogada como heroica, meritoria o al menos positiva por la historia oficial. Su protagonismo heroico o patriótico ha de ser considerado oficialmente digno de ser emulado por la ciudadanía en su devenir cívico. La historia oficial los ha canonizado como beneméritos de la patria o del continente por haber sido cúmulo de virtudes patricias ejemplares. Sus buenos oficios patrióticos resultaron en el avance o en la culminación exitosa de causas, metas o valores legitimados por la historia oficial de una nación.

Por regla general, las figuras históricas más idóneas para ser desmonumentalizadas en una ficción histórica son aquellas que el estado les rinde culto como próceres que han sido consagrados al panteón heroico nacional o continental. En muchos casos, los gobiernos se han apropiado del culto popular que se le tributa a un prócer para transformarlo en un culto regimentado por el estado con fines de legitimación y usufructo político. Las magnas figuras históricas de Hispanoamérica también han sido immortalizadas en monumentos que representan la concepción idílica de estos próceres como epítomes de perfección heroica. Los altos y bajos relieves de su monumentos han

sido decorados con alegorías de sus méritos, hazañas o martirios por la patria. Sus sentencias patrióticas y llamados gloriosos han sido inscritos en los monumentos para que sean diseminados a través de las generaciones.

En síntesis, las figuras históricas que son desmonumentalizadas en la novela histórica hispanoamericana actual están fundamentadas en personalidades que en efecto existieron históricamente. La participación o actuación que desplegaron estas figuras en la historia nacional o continental fue convalidada por las esferas de poder como meritorias, trascendentales o decisivas en el devenir de sus naciones o del hemisferio. Sus méritos, su obra y su legado han quedado constatados en los anales históricos nacionales o continentales. En reconocimiento público y conmemoración de sus trayectorias destacadas, los poderes establecidos de una nación han fomentado un asiduo culto oficial en torno a estas figuras. Para encender la llama eterna de la veneración de los héroes en la conciencia histórica colectiva, los gobiernos les han erigido monumentos en sitios públicos prominentes en un afán de instar a sus pueblos a través de las generaciones a emular los valores que ejemplifican estos prohombres del santoral nacional o hemisférico.

Como se ha constatado en el estudio, un número significativo de las figuras históricas que tienden a ser transfiguradas en personajes en la novela histórica de hoy provienen del escalafón de las más notables y trascendentales del acontecer histórico de una nación hispana, o de toda la región. La tendencia predominante exhibida por muchos escritores de la América Hispana en toda una serie de novelas históricas ha sido la de perfilar a los héroes y próceres más prominentes a escala nacional o hemisférica. Esta

característica nos permite delinear a un primer prototipo de personaje histórico que la novela histórica actual pretende desplazar de sus pedestales. Hay un primer escalafón o jerarquía compuesto por figuras de primera magnitud en la historia hispanoamericana por el alcance continental o hemisférico de sus vidas ejemplares. Estas magnas figuras son definitorias o emblemáticas de una época. Figuras de primera importancia en el acontecer histórico de la región como: Cristóbal Colón en El arpa y la sombra, Simón Bolívar en El general en su laberinto, Miguel Hidalgo en Los pasos de López, Benito Juárez en Noticias del Imperio, Pancho Villa en Yo Pancho Villa, José Martí en Vista del amanecer han sido fundidas en personajes de novela puesto que han constituido las personalidades más determinantes y paradigmáticas de sus respectivos tiempos históricos. Estas figuras han moldeado profundamente la historia hispanoamericana desde sus épocas, hasta nuestros días.

Al estudio y comprensión de estos grandes de la historia, se les han dedicado una voluminosa historiografía de índole académica, así como de auspicio oficial. Los gobiernos y entidades internacionales han subvencionado la erección de bustos, estatuas y museos honrando a estas figuras de culto en los espacios públicos más céntricos de pueblos, ciudades y capitales provinciales y nacionales. Sus natalicios son fiestas patrias oficiales. Todos estos esfuerzos han sido las manifestaciones de un culto heroico oficial encaminado a perpetuar la memoria de los grandes héroes en la conciencia histórica hispanoamericana. Como resultado, se ha forjado un consenso histórico o político-cultural en torno a la importancia suprema de figuras como Colón, Bolívar, Hidalgo, Juárez y Martí en el curso de los acontecimientos en la América Hispana.

Colón (previo a su desmonumentalización con miras al Quinto Centenario) constituyó en la historia oficial de la era colonial y nacional un héroe intrépido a escala iberoamericana que trajo la fe cristiana y la civilización europea a las Américas. Colón fue hábilmente utilizado por cinco siglos como una figura cumbre de unidad entre los pueblos del Mundo Hispánico. Colón fue consagrado retroactivamente como descubridor de las Américas con el fin de erigirlo en símbolo de unidad. En El arpa y la sombra, Carpentier impugna los esfuerzos del papa Pío IX a mediados del siglo XIX en favor de la canonización del Almirante como “santo” de la iglesia Católica. La santidad de Colón se consagraría con miras a que éste fungiera de símbolo de unidad religiosa entre el Vaticano y las nacientes repúblicas hispanoamericanas.

Bolívar constituye otra figura indiscutible de primer orden en la historia de Hispanoamérica. Bolívar fue la figura más decisiva en el plano intelectual, político y militar de la lucha por la independencia desde Venezuela hasta Bolivia. El Libertador también fue el padre de estas cinco naciones. Su sueño de unidad hispanoamericana reverbera en las conciencias de muchos hispanoamericanos.

Si bien próceres como Hidalgo, Juárez, Villa y Martí están identificados primordialmente con sus respectivas naciones, a nuestro juicio representan las figuras históricas más emblemáticas de sus respectivos tiempos. El impacto del papel que desempeñaron en la historia de sus naciones rebasó los confines de estas, moldeando a un nivel significativo la cultura, la política y el curso de los acontecimientos en la América Hispana. El poder visionario (polémico o no) de sus idearios políticos ganaron adeptos a través de las Américas, fomentando el culto de la oficialidad (en ciertos casos), de las

masas populares, de agrupaciones políticas y hasta guerrilleras. Se ha escuchado a través de las generaciones la invocación de sus nombres, sus proyectos y sus frases célebres en discursos políticos de toda índole ideológica. Hidalgo, Juárez y Martí son ampliamente reconocidos a través del hemisferio. El estudio de sus vidas y de sus obras forma parte muchas veces de los programas académicos en el mundo de habla hispana. Prueba de la trascendencia de estas personalidades lo son los bustos, las estatuas, las calles, avenidas, edificios públicos y movimientos políticos dedicados en su honra a través de muchas partes de Hispanoamérica. Estas magnas figuras nacionales que tuvieron un impacto continental conforman un segundo modelo de personaje dentro de la novela histórica hispanoamericana.

Contamos también en la novela histórica con obras que desmonumentalizan a figuras históricas nacionales destacadas que en muchos casos no son reconocidas ampliamente (especialmente por el ciudadano promedio) a escala continental. Este repertorio de figuras de culto de alcance nacional forman un tercer prototipo de personajes novelísticos. Grandes figuras nacionales como: los cubanos Antonio Maceo y Carlos Manuel de Céspedes, el argentino Mariano Moreno, o el mexicano Francisco I. Madero han sido desmonumentalizados en novelas históricas de fines del siglo XX. En algunos casos, éstos constituyen los personajes principales de estas obras. En otros casos, fungen como personajes históricos secundarios. La dedicación de una novela histórica a una figura de culto nacional puede tener una difusión limitada. Mas la posible difusión y acogida de la obra en ninguna forma le resta mérito, o calidad estética a la misma.

Debido a su ambiciosa visión panorámica de la historia de Cuba, Vista del amanecer ostenta entre sus filas de personajes históricos a figuras a escala continental, como también de alcance nacional. Más allá de la desmonumentalización de personalidades históricas de primer calibre, Vista del amanecer desmonumentaliza a prominentes próceres nacionales. Ellos son Carlos Manuel de Céspedes, Antonio Maceo y Máximo Gómez.

Se da el caso de novelas históricas que desmonumentalizan a un héroe nacional el cual funge de protagonista principal de la obra. La novela de Martín Caparrós Anzay; o los infortunios de la gloria (1984) trata de desmonumentalizar a uno de los próceres de la independencia de Argentina, Mariano Moreno. Otro ejemplo pertinente es la novela Madero, el otro (1989) de Ignacio Solares dedicada a uno de los primeros líderes de la Revolución Mexicana (1910-1920), el presidente Francisco I. Madero. El mismo ha sido glorificado por la historia oficial en México como el mártir de la democracia mexicana. Madero fue asesinado en 1913 en un golpe de estado contra-revolucionario.

La figura histórica que el novelista elige para refundirla en un personaje literario constituye el eje central de la novela histórica contemporánea. La inclusión de figuras históricas auténticas a una novela histórica le confiere a la obra un rigor interdisciplinario que ratifica el diálogo que la literatura se propone entablar con la historiografía. Más allá de sus credenciales de autenticidad histórica, el personaje literario fundamentado en una figura real de la experiencia nacional o continental aporta la documentación existente sobre su participación en la saga de su país o del continente. Esta documentación histórica personal viene a formar parte del archivo total sobre el cual se origina una

novela histórica. A nuestro juicio, el empleo de personajes imaginarios en una novela histórica (sobre todo si desempeñan un papel preponderante en el entramado de la obra) le resta credibilidad y solidez histórica, menoscabando el diálogo que estas obras pretenden entablar con la historiografía. Por otra parte, el verter una personalidad de la historia en un personaje novelesco es una empresa delicada, especialmente si el móvil es la desmonumentalización. El grado de desmonumentalización a que se puede someter a una figura histórica en una novela tiene que ser calibrado con la intención ideológica o filosófica del escritor, así como con la envergadura histórica del prócer.

1.4 La desmonumentalización: Su dinámica y definición

Esta sección está dedicada a definir el fenómeno de la desmonumentalización en la novela histórica hispanoamericana actual. En la misma se exponen diversas formas de desmonumentalización. La sección concluye con una discusión sobre los aportes de la desmonumentalización al campo teórico de la novela histórica tanto en su fase nueva como tradicional.

Para el novelista histórico hispanoamericano, el culto que se le rinde en la región a las grandes figuras de la historia ha resultado en su pura y simple deificación. Los grandes de la historia hispanoamericana han sido deificados en la historiografía, la escultura monumental y la iconografía. Los historiadores del culto a los héroes hispanoamericanos han deificado a sus ídolos atribuyéndoles significados a sus vidas y obras que rebasan los significados reales derivados de la documentación. Como resultado, los historiadores le han atribuido a muchas figuras históricas dones de sobrenaturalidad y predestinación. Los escultores, pintores y muralistas han perfilado a

los héroes de la región con rasgos de guerreros épicos o patricios grecorromanos. La transfiguración de los héroes de la región en divinidades ha terminado por deshumanizarlos.

Ante esta realidad, los novelistas históricos de Hispanoamérica se han propuesto recobrar la dimensión humana de los ídolos de la región. Por medio de sus personajes, los novelistas históricos reconstruyen una imagen o semblanza más fidedigna y totalizadora de una figura histórica. Esta estampa humana se aproxima más a la realidad histórica de sus vidas y obras. Por medio de la caracterización humana de las figuras históricas, el novelista ha superado la imagen oficial de los héroes erigida por sus respectivos cultos. Después de recuperar su esencia humana en la novela histórica, el personaje:

aparece . . . rescatado de la retórica y la demagogia de los pedestales y monumentos erigidos a su memoria. Su figura, usada y abusada en manuales escolares y en la utilización ‘acartonada’ y, por lo tanto, ‘irreal’ en discursos y emblemas oficiales, se recupera afectivamente al despojarse de la imagen de ‘mármol y bronce’ con la que aparece generalmente envuelta; es decir, se humaniza a través de la ficción. (Aínsa 7)

De manera que desmonumentalizar a una figura de culto en la novela histórica significa –en un sentido figurado– bajarla de su pedestal para humanizarla. Como afirma Aínsa: “Esta es la característica más importante de la nueva novela histórica hispanoamericana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su

dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva no sea así” (7). Descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica constituye el alcance más significativo de la novela histórica hispanoamericana. En última instancia, no importa cuánta polémica pueda causar, el lograr rescatar el perfil humano de una figura de culto es un aporte a la cultura política, histórica y artística de Hispanoamérica.

La novela histórica le ofrece al reconstructor de identidades humanas un amplio repertorio de técnicas de representación literaria. La parodia, el grotesco, el pastiche y la ironía, reemplazan la estética neoclásica del escultor y el retratista, así como a los medios de expresión románticos de un biógrafo adepto al culto heroico. Por medio de estas técnicas, el novelista histórico crea las semblanzas humanas de sus personajes históricos. Con respecto al efecto humanizador que tiene esta panoplia de recursos literarios, Aínsa hace la siguiente reflexión:

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. La historiografía al ceder a la mirada demoledora de la parodia ficcional a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor, cuando no el grotesco, permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía, a la ‘irrealidad’ de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobran su ‘realidad auténtica.’ La deconstrucción paródica humaniza personajes históricos transformados en ‘hombres de mármol.’

(7)

La desmonumentalización de una figura de culto puede ser un acto premeditado por parte de un novelista histórico. La desmonumentalización de un ídolo histórico también puede ser una consecuencia inadvertida por parte de un escritor. Por otra parte, la desmonumentalización de una figura de culto puede tener un carácter benigno o derogatorio. La humanización de una deidad de la historia puede llegar a tal grado que lo degrade a la condición de demonio. A continuación se examinan una serie de novelas históricas que representan las diversas manifestaciones del fenómeno de la desmonumentalización en la novela histórica. En el proceso de esta exposición, se ilustrará cómo se humaniza a un semidiós de la historia, y cómo su humanización termina por desmonumentalizarlo.

El arpa y la sombra y Vista del amanecer son buenos ejemplos de la desmonumentalización premeditada con carácter derogatorio. En El arpa y la sombra se desmonumentaliza a Colón con el objetivo de su detracción. En Vista del amanecer se desmonumentaliza a todo el altar heroico cubano desde Colón hasta Castro.

En 1979, con la mira puesta en el advenimiento del Quinto Centenario, Carpentier concibió su novela para asestarle un golpe preventivo a la celebración de esta efemérides, y de Colón como su protagonista histórico central. Carpentier humaniza al Almirante en el capítulo “La mano.” En el mismo, Carpentier expone a los lectores al mea culpa confesional de Colón en su lecho de muerte. En su último examen de conciencia, Colón confiesa todas sus faltas humanas. Colón admite que sus pecados lo llevaron a malograr sus principios morales cristianos en aras de la grandeza terrena. La confesión de sus pecados hecha por tierra la versión oficial de su empresa exploradora contenida en su

Diario de viajes y otros documentos históricos de carácter y relevancia mítico-fundacional para Hispanoamérica. Los escritos de Colón han sido empleados por historiadores admiradores para heroificarlo.

El carácter de las transgresiones que Colón confiesa en la novela son tan graves que lo degradan aun como ser humano. El Descubridor que fue encumbrado en imponentes pedestales señalando al poniente, es demonizado en la novela de Carpentier y en muchas otras que le siguieron. Luego de 1992, la concepción de Colón en la conciencia histórica hispanoamericana ha sido desmerecida considerablemente. Las demás novelas históricas colombianas contribuyeron a esta reconceptuación negativa.

Vista del amanecer es una desmonumentalización a gran escala de la historia oficial cubana y de su altar heroico. La historia oficial ha exaltado al devenir cubano como una epopeya poblada de héroes, mártires y próceres. Cabrera Infante sistemáticamente arrasa con todos los héroes patrios de Cuba.

Los héroes cubanos aparecen en la novela sin nombre, confinados a breves viñetas históricas marcadas de caos y violencia endémica. Ídolos como: Céspedes, Martí, Maceo y Gómez, son humanizados hasta el punto de reducirlos a intrascendentes protagonistas anónimos de una pesadilla histórica sin principio ni final. En la novela se les humaniza a un nivel patético que contrasta diametralmente con sus imágenes de héroes épicos o próceres en la escultura monumental habanera.

Vista del amanecer concluye su gran desmantelamiento de la iconolatría patriótica de esta nación con la desmonumentalización del propio Castro. El mandatario cubano es anulado en la novela ya que aparece como las demás figuras históricas sin nombre. El

Líder revolucionario cubano es para Cabrera Infante el epítome de un largo séquito macabro de sangrientos caudillos políticos que al creerse los hombres indispensables de la historia cubana han plagado a la vida política del país de violencia, absolutismo y represión en aras de la subsistencia de sus regímenes. Castro aparece en la obra degradado al nivel de otro sangriento dictadorzuelo anónimo hispanoamericano. Como consecuencia, Castro es demonizado en la novela. Su demonización lo desemblematiza como una figura histórica definitiva y representativa del mundo de la Guerra Fría.

El general en su laberinto es representativa de las novelas históricas que desmonumentalizan de una forma benigna a sus figuras de culto. En esta novela, García Márquez humaniza a Bolívar para desmonumentalizar al Libertador y Padre de la Patria deificado por el culto heroico bolivariano. Para García Márquez, el endiosamiento de Bolívar pone en peligro su vigencia a la luz de una cultura posmoderna que cuestiona el culto oficial a los héroes y desconstruye a sus figuras veneradas.

Bolívar ha sido deificado en la historiografía, la escultura monumental y la iconografía. El Libertador ha sido idealizado en la estatuaria con el perfil de un patricio romano. Sus retratistas lo han trazado con la postura y las facciones blancas de un héroe occidental. La imagen predominante de Bolívar en la historiografía del culto es la de los años de su apogeo político y gloria militar (1810-1824).

Para desmonumentalizar al Libertador apoteósico del culto histórico, García Márquez privilegia en su novela la historia –rezagada por los biógrafos oficiales- de los fatídicos últimos años de Bolívar. En su novela, García Márquez reconstruye al Bolívar otoñal. El decrepito, depresivo y vencido personaje de Bolívar es la antítesis del

superhombre de la historiografía tradicional. Por medio de esta caracterización, se crea conciencia del declive político, físico y emocional de esta figura al final de su vida. Estas crisis de cuerpo y alma humaniza nuestra concepción de Bolívar.

En esta novela, García Márquez también pone en relieve un aspecto olvidado u omitido de la identidad étnica y cultural de Bolívar: su posible línea de sangre africana y su condición de mulato caribeño. El novelista colombiano humaniza a Bolívar también al devolverle sus rasgos mulatos y su idiosincrasia caribe. García Márquez contrapone la imagen humana de su Bolívar otoñal y mulato caribeño a la blancura y perfección estética de las efigies y estatuas neoclásicas del Libertador. La lozanía de las estatuas de Bolívar contrasta con las arrugas, el pelo escaso y encanecido, y la semblanza pesimista de su personaje otoñal. Contraria al móvil de Carpentier con Colón, o Cabrera Infante con Castro, García Márquez no nos presenta a un Bolívar vencido, desilusionado y achacoso para condenarlo o mucho menos demonizarlo. Su motivación fue humanizarlo para hacerlo más asequible a las generaciones actuales.

Otra forma benigna de la desmonumentalización en la novela histórica, es la que se realiza para dar una visión alterna de un período histórico y de sus principales protagonistas. Esto es lo que sucede en Noticias del Imperio. En esta novela, del Paso realiza un revisionismo histórico de uno de los episodios más traumáticos en la historia de México: la invasión y ocupación francesa (1862-1867), y la imposición del Segundo Imperio bajo Maximiliano y Carlota. El presidente Juárez salvaguardó a la República. Desde entonces, la historia oficial de la República le ha rendido culto a Juárez como benemérito de la patria, y ha repudiado a Maximiliano y Carlota. Como resultado, los

mexicanos ostentan una visión malévola de Maximiliano y Carlota, y del Segundo Imperio.

Por medio de su novela, del Paso despliega ante la conciencia histórica mexicana una visión más totalizadora de la contienda entre el Imperio y la República y sus máximos protagonistas. La novela crea una estampa más compleja y balanceada de Maximiliano y Carlota que termina por humanizarlos. De esta forma, los Emperadores son asimilados o “mexicanizados” para superar el trauma histórico de la Intervención Francesa y de la usurpación.

Para mexicanizar a Maximiliano y Carlota, fue menester en la novela desmonumentalizar al Benemérito del culto heroico. El presidente Juárez ha sido una figura ejemplar para los mexicanos indios y mestizos. El culto a Juárez en México lo ha deificado, y al hacerlo, se ha perdido conciencia de la problemática de su identidad india. En Noticias del Imperio, del Paso humaniza a Juárez al sondear su conciencia de indio discriminado a lo largo de su vida. Por medio de esta introspección, del Paso pone al descubierto los estigmas que la discriminación y la marginación dejaron en Juárez. Debido a su extracción humilde de indio discriminado, el personaje de Juárez se siente de menos ante la imagen aria e imperial de su rival Maximiliano.

La novela también presenta una semblanza muy humana de Juárez como padre, esposo y estadista atribulado. El personaje de Juárez enfrenta en la novela una crisis personal, familiar y política. A Juárez le embarga la pérdida de dos de sus hijos, la ausencia de su familia y la deslealtad de amigos. El Presidente lleva sobre sus hombros el enorme peso de la supervivencia de la República. Estas vicisitudes lo llevan al punto

de un quiebre emocional en la novela. La sensibilidad india del personaje de Juárez, y la angustia y superación de sus crisis políticas y personales, rebasan la imagen impasible del Benemérito en la historiografía y la estatuaría. La imagen humana de Juárez en la novela desmonumentaliza al Benemérito deificado por el culto heroico oficial mexicano.

La desmonumentalización de una figura de culto puede ser un acto involuntario por parte de un novelista histórico. Al presentar a una figura histórica en toda su complejidad humana, se puede destruir su ejemplaridad y perfección heroica. La dinámica de la desmonumentalización puede materializarse en una novela histórica y cobrar un momentum propio.

Ejemplo de una desmonumentalización involuntaria, es lo que le ocurre a la figura de Madero a manos de Solares en Madero, el otro. Solares tal vez quiso revalorizar a Madero como precursor de la Revolución Mexicana. Posiblemente también se propuso resaltar los principios del maderismo para darles vigencia en el México de fines de siglo veinte. Madero es presentado en la novela en toda su complejidad humana e histórica. Una de las facetas extraoficiales de su personalidad privilegiada en la novela lo es su adhesión al espiritismo. Otra de las dimensiones de la personalidad de Madero que se destaca en la novela, lo es su ingenuidad política y su falta de liderazgo decisivo. Al quererlo humanizar en la novela, el personaje de Madero se le va de las manos a Solares. Estas caracterizaciones culminan en la desmonumentalización del primer presidente revolucionario de México y mártir de la democracia.

En su libro sobre la nueva novela histórica, Menton destaca la presencia de grandes figuras de la historia en las mismas como una de las siete características claves que la definen:

The utilization of famous historical characters as protagonists, which differs markedly from the Walter Scott, formula-endorsed by Lukács-of fictitious protagonists. Indeed, the protagonists of some of the better historical novels of the past decade are Christopher Columbus, Magellan, Felipe II, Goya, Francisco de Miranda, Maximiliano and Carlota, and Santos Dumont. Couched in other terms, while eighteenth-century historians subscribed to the 'great man' theory of history, nineteenth-century novelists molded their own fictitious protagonists from among ordinary people who had no history. Conversely, while late-twentieth-century historians focus on the particular in order to enlarge our understanding of the general society and culture . . . late-twentieth-century novelists delight in portraying sui generis history's outstanding men and women. (23)

Debido a que la teoría de la desmonumentalización se aplica precisamente al fenómeno de los grandes personajes, la misma puede añadirse en calidad de corolario a las siete características que definen a la nueva novela histórica. El paradigma de la desmonumentalización puede ampliar el radio de acción de un crítico literario que desee aplicar los postulados de Menton.

El fenómeno de la desmonumentalización constituye una inexplorada beta estética que aquilata también a la novela histórica tradicional. La dinámica de la desmonumentalización establece un vínculo que salva -a nuestro juicio- el abismo de calidad estética que, según Menton, existe entre la nueva novela histórica y su contraparte tradicional, la cual denomina como “Not-So-New Historical Novels” (Latin America’s 5). Bajo la óptica crítica de Menton, El general en su laberinto es una novela histórica tradicional, por carecer del calibre estético de la nueva novela histórica. La riqueza y trascendencia histórica de la desmonumentalización de Bolívar en esta novela, la equipara en calidad estética, rigor historiográfico y valor interpretativa a las nuevas novelas históricas. Lo mismo se puede argüir de Vista del amanecer, y muchas otras novelas históricas tradicionales.

Capítulo 2

La desmonumentalización de Simón Bolívar en El general en su laberinto

“¿Pretende usted acaso que yo permanezca inmóvil como una estatua?”

Simón Bolívar

En la segunda mitad de la década de los ochenta, a poco más de doscientos años del natalicio de Simón Bolívar (1783-1983), el premio Nobel de literatura Gabriel García Márquez emprendió el proyecto ambicioso y atrevido de reconstruir la figura venerada del Libertador para llevarlo como personaje central a las páginas de su novela histórica El general en su laberinto. En esta novela, García Márquez desmonumentaliza a Simón Bolívar. La desmonumentalización de Bolívar en esta obra constituyó una arriesgada osadía para García Márquez, debido a la grandeza de Bolívar en la conciencia histórica hispanoamericana¹⁸.

Simón Bolívar es una de las máximas figuras en la historia hispanoamericana. Los años de 1810 a 1824 marcan la consagración de Bolívar como una gran figura histórica. La vida histórica de Bolívar principia en 1805 cuando jura en el Monte Sacro de Roma ofrendar su vida por la causa de la libertad de su patria. En 1810 se une al movimiento de independencia en su nativa Venezuela. A través de la década de los 1810 Bolívar lucha sin cesar por la independencia de Venezuela y Colombia.

En 1819 escala los Andes colombianos al mando de su ejército para alcanzar la liberación de Colombia con el triunfo en la batalla de Boyacá. En ese mismo año, Bolívar funda la república de la Gran Colombia, y es elegido su primer presidente. En 1821, Bolívar dirige la liberación de Venezuela, asegurando su independencia tras la

victoria en la segunda batalla de Carabobo. Bolívar unifica a Venezuela con Colombia. Liberadas Venezuela y Colombia, Bolívar envía sus huestes a Ecuador bajo el mando del general Antonio José de Sucre. La liberación del Ecuador es alcanzada tras el triunfo en la batalla de Pichincha. Bolívar culmina la liberación de Hispanoamérica en 1824 en el Perú, cuando su ejército derrota decisivamente en la batalla de Ayacucho al último ejército realista que quedaba en las Américas.

Como consecuencia, Bolívar ha sido glorificado en la historia como el libertador de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. El Libertador también es idolatrado como padre de estas cinco naciones. El idealismo a gran escala de Bolívar lo llevó a concebir y propugnar el sueño de la unidad hispanoamericana. Su triunfal liderazgo del movimiento libertador y su obra fundadora de repúblicas, han hecho de Bolívar una de las figuras más emblemáticas de la era de la independencia hispanoamericana.

En su libro El culto a Bolívar, el historiador venezolano Germán Carrera Damas explica que a Bolívar se le venera como una figura de culto histórico. El culto a Bolívar lo ha deificado como una figura ejemplar sobrenatural. Bolívar ha sido inmortalizado en monumentos, monedas y medallas, en la historiografía y la pintura, entre muchas otras manifestaciones de su culto. La historiografía del culto a Bolívar tiende a privilegiar la etapa consagratória de la vida del Libertador (1810-1824). El enfoque histórico en la etapa triunfal de Bolívar ha posibilitado su deificación como un héroe épico y un prócer ejemplar. De las páginas de la historiografía bolivariana emerge una imagen de superhombre del Libertador, como lo cataloga el historiador J. A. Cova en su obra biográfica El Superhombre: Vida y obra del Libertador. Más allá de ser

monumentalizado en la historiografía como superhombre, Bolívar ha sido erigido como el paradigma de la estirpe, como se desprende del título del libro de Armando Rojas: Bolívar: Paradigma de la estirpe.

Por su parte, los monumentos estatuarios, las pinturas, medallas y monedas que honran al Libertador han sido las manifestaciones más concretas del endiosamiento de Bolívar. Las estatuas pedestres en mármol de Bolívar lo perfilan como un patricio grecolatino siguiendo el arquetipo escultórico neoclásico. Sus estatuas ecuestres en bronce lo glorifican como un héroe épico mitológico. La efigie románica de Bolívar predomina también en medallas y monedas conmemorativas. Muchos de los retratistas del Libertador lo han trazado en sus lienzos en base a esta estampa románica arquetípica.

En El general en su laberinto, García Márquez contraviene y subvierte la imagen arquetípica de Bolívar propugnada por el culto. En lugar de presentar en la novela a un Libertador en la etapa de plenitud de su vida y obra histórica, García Márquez confronta al público lector con el espectro de un Bolívar decrepito y vencido en el ocaso de su existencia. El Bolívar agónico de la novela no es una representación ficticia del Libertador histórico. El Bolívar en el ocaso de la novela está fundamentado en la historiografía de los últimos años de vida del Libertador. Luego de poner fin al dominio español en Hispanoamérica con el triunfo en Ayacucho, Bolívar decayó física y políticamente. El desgaste físico de las campañas militares y la tuberculosis menguaron su cuerpo y su espíritu. Su proyecto de unificar a Hispanoamérica no se realizó, y la Gran Colombia que él fundó degeneró en el caos y en la desunión de las tres naciones que la componían. Bolívar muere rumbo al exilio en 1830, pobre, enfermo,

desprestigiado y destituido del poder. Es mediante su caracterización en la novela del Bolívar otoñal que García Márquez desmonumentaliza al Libertador endiosado por el culto histórico.

La desmonumentalización en la novela de la figura del Libertador erigida por el culto heroico no está encaminada a denigrar o restarle méritos a la vida, obra y legado del Bolívar histórico. Por medio de su personaje otoñal de Bolívar, García Márquez humaniza la imagen deificada del Libertador en la conciencia histórica hispanoamericana. Al restaurarle a la figura de Bolívar su humanidad perdida, la novela de García Márquez lo revitaliza para las nuevas generaciones. En el presente capítulo se compara y se contrasta al personaje otoñal de Bolívar con la imagen del Libertador proyectada en la historiografía, la estatuaria y la iconografía.

En El general en su laberinto se perfila a Bolívar como un mulato caribeño. El cariz mulato caribeño de Bolívar en la novela contrasta con su efigie románica en la estatuaria y la iconografía. La historiografía del culto a Bolívar también lo ha descrito tradicionalmente como un criollo de ascendencia hidalga europea. Los estudios de Bolívar que efectuó García Márquez en preparación a su novela, lo convencieron de que el Libertador había sido blanqueado por el culto heroico. En “García Márquez y la voz de Bolívar” González Echevarría explica que: “García Márquez, por su parte, asevera haber presentado a un Bolívar más verídico, más cercano a sus auténticas raíces caribeñas, sin excluir sus rasgos negroides que habían sido eliminados progresivamente de bustos medallas y sellos donde figura con el afilado perfil aguileño de un senador romano” (68-69). De manera que además de devolverle a Bolívar su humanidad, la

novela de García Márquez le restituye su identidad étnica y cultural mulata caribeña. A través de la efigie mulata caribeña de Bolívar en la novela, García Márquez desmonumentaliza al Libertador de semblanza blanca caucásica emblemático en la historiografía oficial, la estatuaria y la iconografía. En este capítulo también se ilustra y se analiza cómo García Márquez caribeñiza a Bolívar en la novela.

Antes de pasar a denotar la desmonumentalización de Bolívar en El general en su laberinto, es necesario ilustrar cómo el Libertador ha sido deificado en la historiografía, la iconografía y la escultura monumental. Esto hará posible contrastar y comparar al Libertador del culto heroico con el Bolívar mulato otoñal de la novela. El segmento sobre la historiografía bolivariana reseña el génesis y desarrollo del culto histórico de Bolívar. En el apartado sobre la iconografía se presentan los retratos del Libertador que sirvieron de fundamento a García Márquez para conformar al Bolívar mulato otoñal de la novela. El segmento sobre las estatuas de Bolívar ilustra los monumentos originales del Libertador que fijaron la imagen neoclásica que se tiene de él a través del mundo.

2.1 El culto a Bolívar por Germán Carrera Damas

“Y no hay nada más peligroso que la memoria escrita”

Simón Bolívar en El general en su laberinto

Para reseñar cómo se ha deificado a Bolívar en la historia nos valdremos del estudio del historiador venezolano Germán Carrera Damas titulado El culto a Bolívar. En este libro, Carrera expone los orígenes y la evolución del culto a Bolívar en la historia de Venezuela¹⁹. La deificación de Bolívar en la historia venezolana es representativa a su endiosamiento en la historia de Colombia, y demás naciones fundadas por él.

A pesar de que Bolívar murió hace más de 170 años, Carrera señala que es: “Imposible dar un paso por la vida venezolana sin tropezar con la presencia de Bolívar” (21). Como resultado: “En la vida ideológica de Venezuela la constante presencia de quien simboliza su emancipación ha adquirido la forma de un culto. Dicho culto rendido a Bolívar constituye el eje del culto heroico venezolano . . .” (285). En su libro, Carrera define el concepto del culto a Bolívar de la siguiente forma, “por culto a Bolívar entendemos la compleja formación histórico-ideológica que ha permitido proyectar los valores derivados de la figura del héroe sobre todos los aspectos de la vida de un pueblo” (21)²⁰.

De acuerdo con Carrera, el culto a Bolívar comenzó en vida de esta figura. El culto a Bolívar: “Se ha estructurado históricamente a partir del momento en que las hazañas por él cumplidas o personificadas culminaron con el triunfo después de una lucha larga, azarosa y sangrienta. Fama y prestigio, a un nivel hasta entonces desconocido para los americanos, rodearon su nombre y lo distinguieron como autor de la libertad de los pueblos” (285). Luego de dirigir triunfalmente la guerra de independencia desde Venezuela hasta Bolivia: “el prestigio difícilmente mensurable alcanzado por Bolívar sufrió un acentuado decaimiento durante el proceso de desintegración de la Gran Colombia” (287).

A pesar del declive en el prestigio de Bolívar durante este período de desintegración, su renombre: “sobrevivía en la conciencia popular” (287). En respuesta al culto popular a Bolívar, el estado venezolano procuró de Colombia el repatriamiento de los restos mortales del Libertador. Los restos de Bolívar fueron repatriados a Venezuela el 17 de

diciembre de 1842. Con el repatriamiento de sus restos, el culto a Bolívar: “reingresa a la vida pública venezolana” (287).

La reivindicación de Bolívar en la vida política venezolana cumple una labor importante en la misma. Como nos explica Carrera: “el Gobierno entiende convertirlo en símbolo de su propia política, declarándose cuidador de sus restos y continuador de su programa” (287). Como resultado:

Bolívar contribuía de esta manera al fondo ideológico de una Venezuela cuyas fuerzas políticas comenzaban a definirse positivamente. Al desempeñar este papel el culto a Bolívar cumple funciones como factor de unidad nacional, al contribuir a desalentar veleidades separatistas, como factor de gobierno, al proporcionar un programa coherente del mismo; y como factor de superación nacional, al ofrecer una pauta ejemplarizadora para estimular el espíritu cívico.

(287)

Estas tres funciones son los aspectos esenciales de la significación del culto bolivariano como factor del proceso histórico venezolano. Acerca de la subsecuente evolución del culto a Bolívar, Carrera asevera que: “en cierto modo, lo elaborado posteriormente ha sido desarrollo de aquella fase primaria del culto” (287).

Con el propósito de emplear a Bolívar como factor de unidad, de gobierno y de superación nacional, la historiografía venezolana: “ha puesto todos sus esfuerzos en formar una figura histórica que corresponda a las necesidades del culto, o que esté encuadrada en esas necesidades” (288). Como resultado, Carrera afirma que: “puede hablarse con propiedad de una doble condición de la figura histórica de Bolívar” (286).

Esta figura esta compuesta por la que reúne significados verdaderos, y la que combina los reales con significados atribuidos. Los significados reales están fundamentados en la vida y obra de Bolívar. Carrera añade que: “Sobre ellos se extiende el producto de una historiografía marcadamente orientada hacia la exaltación de esos valores” (287). Es en base a esta dinámica: “que pueda hablarse de una figura de Bolívar formada por la historiografía” (287).

Para hacer de Bolívar una figura de culto, la historiografía venezolana ha interpretado la vida y obra del mismo en base a criterios no muy fundados científicamente. Como consecuencia, la figura del Libertador moldeada por los historiadores y escritores adeptos al culto dista significativamente del verdadero Bolívar. Carrera sostiene que aun en la actualidad existe la necesidad de proseguir la búsqueda del Bolívar histórico para dilucidar aspectos de su vida y obra descuidados por la historiografía (288).

Más allá del papel que desempeñó el gobierno venezolano y la historiografía en la conformación del culto a Bolívar, hubo también factores históricos en la sociedad venezolana poscolonial que facilitaron su cristalización. Sobre este fenómeno dice Carrera que: “El estudio histórico revela que la instauración de ese culto fue preparada y comienza a realizarse al favor de una coyuntura histórica particularmente crítica y de profundas repercusiones. Esa coyuntura no es otra que el tránsito de una sociedad colonial a la nueva sociedad emancipada” (288). El historiador venezolano nos recuerda que la gesta libertadora entrañó mucho más que la simple obtención de la independencia.

Esta lucha: “Había sido presentada, y realmente concebida, como una empresa de transformación de la sociedad, de promoción de la misma a un nuevo *status*” (288).

No empecé a tales aspiraciones, la sociedad venezolana que emergió de las guerras de independencia distaba significativamente de la sociedad prometida por el proyecto de la Emancipación. La demora en el advenimiento de la nueva sociedad prometida: “marca el punto inicial de la que parece ser una constante del pensamiento venezolano: “el permanente interrogarse acerca de nuestras posibilidades como pueblo” (288). Como señala Carrera: “Ante la invencible dificultad representada por una realidad que poco o ninguna relación guardaba con la nueva sociedad prometida, hubo indagación angustiada de las causas de ese estado . . .” (288). Además de querer conocer por qué no se había realizado la sociedad prometida, los intelectuales de Venezuela se propusieron ofrecer soluciones concretas para los males del país.

Con miras a dilucidar la problemática venezolana, y ponderar el potencial de este pueblo, los historiadores y demás intelectuales han recurrido a Bolívar, la máxima figura de su historia. Como afirma Carrera: “En esta búsqueda de un orden social que realizara el programa de la Emancipación, Bolívar desempeña, por obra del culto de que es objeto, un papel múltiple” (289). En primer término, Bolívar encarna el potencial del pueblo venezolano: “refutando con su sola existencia las tesis denigratorias acerca de esas posibilidades” (289). Por obra del culto, Bolívar también funge como juez censor: “al representar la conciencia nacional ante la cual estaba comprometido el esfuerzo individual y colectivo de los venezolanos por lograr una sociedad estable y el progreso” (289)²¹. El Padre de la Patria le ha brindado sosiego y refugio a los venezolanos

desanimados por el estado precario de la nación. Los desalentados han recurrido a Bolívar para cobrar nuevas fuerzas y reafirmar su fe en la nación. En la opinión de Carrera, la función más importante que ha desempeñado Bolívar es la de “guía probado” (289). Como tal, Bolívar ha guiado los esfuerzos de los venezolanos en la consecución de la sociedad prometida por la Emancipación. Todo esto ha hecho del culto a Bolívar: “una segunda religión con la perfección heroica como meta” (289). Carrera señala que: “Dicha perfección se halla personificada en Bolívar, quien compendia en su gloria las virtudes y los anhelos de todo un pueblo” (289).

A causa de una conciencia popular fuertemente religiosa, la admiración y el agradecimiento del pueblo hacia Bolívar tomó pronto un aspecto de mitificación del héroe. Carrera añade que: “La vastedad de la obra por él simbolizada y la apreciación exaltada de las dificultades que hubo de vencer, al parecer sobrehumanas, abrieron la vía normal de la mitificación” (289). Por su parte, los historiadores y escritores aportaron con sus obras a la mitificación de la figura de Bolívar. Historiadores y escritores han interpretado a la figura de Bolívar en base a: “una concepción individualista extrema de la historia” (289). Los mismos han empleado también un estilo romántico en sus obras para exaltar a Bolívar.

La mitificación de Bolívar ha tenido un sentido particular en el caso de Venezuela. La figura histórica de Bolívar ha ido perdiendo sus contornos: “en la medida en que éstos son más y más estudiados, más y más definidos” (289)²². Aunque tal fenómeno pueda parecer contradictorio, “se explica porque el héroe no es mitificado a la manera popular y legendaria solamente, sino que lo es como objeto de un culto” (289).

Con la finalidad de hacer de Bolívar una figura de culto, la historiografía ha resaltado todos los aspectos de su vida: “interpretándolos con criterios de predestinación y de sobrenaturalidad que ha culminado en la pura y simple deificación” (289-90).

Uno de los atributos sobrenaturales con que la historiografía del culto ha enaltecido a su figura de Bolívar es la noción de su genialidad innata (75-76). Conforme a este atributo, Bolívar era un genio como estadista y militar. Estaba también dotado de una gran capacidad de previsión. En aras de exaltar al Libertador como un prodigioso y omnisciente guerrero y estadista, los exégetas del culto han pasado por alto el prolongado y accidentado aprendizaje que se deriva de la vida histórica de Bolívar (77). Más que un superdotado estadista y militar, Bolívar fue un líder que supo derivar lecciones de sus reveses políticos y militares, hasta alcanzar un alto grado de pericia. Sus triunfos tanto en el plano político como militar se debieron a su tenacidad, capacidad evolutiva y experiencia acumulada de años de lucha.

Otro don sobrenatural que el culto heroico ha exaltado en el Libertador es su capacidad de profetizar. Sus idólatras han esgrimido documentos bolivarianos como La carta de Jamaica como evidencia histórica de esta facultad prodigiosa. En este célebre documento, Bolívar expuso entre otros temas, sus proyecciones sobre el porvenir para la América española. Estas proyecciones lógicas basadas en su conocimiento profundo de Hispanoamérica han sido enarboladas como profecías producto de un don sobrenatural de Bolívar.

Su genialidad, su carácter profético, su sabiduría innata y omnisciencia han servido para presentar a Bolívar como un ser predestinado divinamente a ser el emancipador y

fundador de los pueblos. Los hechos de la vida y obra del Libertador han sido presentados, narrados e interpretados como una saga predestinada. La vida de Bolívar narrada como una odisea ha estado encaminada a inculcar el carácter providencial del mismo en nuestra conciencia histórica.

Los historiadores del culto han estado renuentes a reconocer que en Bolívar predominaba la condición de político (76). La renuencia a contemplar a Bolívar como político se debe a las implicaciones peyorativas de ese calificativo. Los historiadores que han privilegiado esta faceta de Bolívar siempre han procurado enaltecerlo como un político de condición superior. Bajo la óptica de Carrera, Bolívar fue ante todo un político consumado y muy realista (76). Su condición de político realista fue un recurso que lo benefició grandemente tanto en el ámbito militar como en la conducción del estado.

El Libertador también ha sido propugnado como “el hombre necesario” para la progresión y consumación de la emancipación (90-91). Sin este hombre fundamental e indispensable, no hubiera sido posible alcanzar la libertad. Al exaltar a Bolívar como la figura indispensable de la independencia, los historiadores del culto han pasado por alto los significativos aportes de figuras secundarias, así como de los pueblos de Sudamérica que contribuyeron los soldados comunes que integraron los ejércitos en la gesta libertaria. Bajo esta noción, la lucha por la independencia ha sido mitificada por los historiadores como una: “empresa de cíclope” (98). La historiografía del culto a Bolívar también lo ha exaltado como: “creador,” “principio ordenador” y “supremo dispensador” de las nuevas repúblicas (97). Estas concepciones acerca de Bolívar tienden a opacar el papel

importante que desempeñaron las asambleas populares y congresos en la organización política de los nuevos estados.

En el plano de las ideas, el culto histórico lo ha ensalzado como un hombre de ideas avanzadas para su contexto histórico y social (100-01). De acuerdo con esta contención, la magnitud visionaria de sus concepciones rebasaba a las de sus contemporáneos y colaboradores en la organización de las nuevas repúblicas. El alcance visionario de sus ideas causó que estas fueran incomprendidas en aquel tiempo. Con el devenir del tiempo, sus ideas y profecías fueron vindicadas. Y es debido a su ideario tan avanzado que el Libertador producto del culto ha ejercido una alta función docente como “educador de los pueblos” (102).

En la figura del Libertador que ha edificado el culto para el pueblo se han realzado sus virtudes morales. El Libertador ha constituido todo un símbolo de moralidad y fe católica (234). Si bien el Bolívar histórico fue un hombre que poseía una escala de valores morales, su catolicismo está abierto a debate. Las relaciones entre la Iglesia y Bolívar en los primeros años de la lucha pro independencia fueron tortuosas, hasta el punto de haber sido excomulgado por los prelados bogotanos en 1812 (239). En sus últimos años, Bolívar supo mantener relaciones diplomáticas positivas con la Iglesia. Y es precisamente esta etapa la que ha sido privilegiada historiografía para emblematicar al Libertador como símbolo de catolicismo.

Conjuntamente a su función como símbolo ejemplar de moralidad y de catolicismo, Bolívar ha sido enaltecido como demócrata a tal grado que ha venido a: “simbolizar la Democracia” (234). Según Carrera, el empeño de los historiadores en demostrar el

carácter demócrata de Bolívar está dirigido a refutar las imputaciones de que quería coronarse como monarca (234). En adición, también han pesado acusaciones sobre la adhesión de Bolívar a modelos de gobierno seudodemocráticos y autoritarios²³. Además de ser símbolo de la Democracia, Bolívar ha sido glorificado como revolucionario: “y al serlo representa la perfección en este orden de las aspiraciones populares” (237). De acuerdo con Carrera, el ideario político de Bolívar y las transformaciones sociales que impulsó no pueden ser consideradas revolucionarias (237).

En síntesis: “La múltiple aplicación del culto a Bolívar no ha sido, pues, función solamente de una admiración informe y espontánea por su gloria” (290). Por el contrario: “Al estructurarse como un culto, la veneración de Bolívar se convirtió en un factor de la vida política y social, además de principal componente de la fórmula cultural del pueblo venezolano” (290). El gobierno de Venezuela ha profundizado el arraigo del culto a Bolívar en la vida social, política y cultural de la nación. La tutela y protección del culto a Bolívar por parte del estado venezolano ha resultado en la organización administrativa e institucional del mismo. Más allá de haber regimentado el culto a Bolívar, los diversos gobernantes de Venezuela han usufructuado el ideario político que representa. Como dice Carrera: “el programa ideológico simbolizado por Bolívar ha prestado sus servicios a las más disímiles y contrapuestas causas” (290).

La ordenación institucional del culto por parte del gobierno venezolano ha resultado en una transformación en la naturaleza del mismo. Como nos explica Carrera: “Su inicial condición de *culto de un pueblo*, como forma directa de expresión de admiración y de amor, se ha trocado en la organización de un *culto para el pueblo*, dotado por una liturgia

que tiene por finalidad cuidar del objeto del culto y promover su desarrollo” (290). La misión principal del culto para el pueblo parece ser la de mantener vigente a la figura oficial de Bolívar en la conciencia histórica venezolana mediante la actualización de su legado. Este esfuerzo de actualización conlleva la: “adaptación [de Bolívar y su legado] a circunstancias históricamente diferentes de las confrontadas por él (290). El culto oficial a Bolívar no ha hecho desaparecer la forma popular de su veneración. El culto popular sobrevive en el ámbito de lo folklórico.

2.2 La iconografía bolivariana: galería documental y monumento pictórico

Gabriel García Márquez empleó la iconografía original de Simón Bolívar para trazarle los estragos del tiempo y los rasgos de mulato caribeño a su personaje otoñal. En esta sección del segundo capítulo presentamos los retratos de Bolívar que García Márquez utilizó como documentos gráficos del general de su novela. El Retrato anónimo de Simón Bolívar de Madrid es una de las iconografías que García Márquez presenta en la novela como evidencia gráfica de las facciones mulatas del Libertador. García Márquez también se inspiró en el Retrato anónimo de Haití para evocar a Bolívar a los 33 años en el episodio del exilio en Jamaica de la novela. La imagen mulata otoñal de Bolívar que predomina en la novela proviene en cambio del Retrato de Simón Bolívar, Bogotá 1828 del pintor José María Espinosa. El pintor José Gil de Castro immortalizó a Bolívar en la apoteosis del triunfo en el Perú. De modo que su Retrato al óleo de Simón Bolívar nos servirá como un magnífico ejemplo de cómo se monumentalizó al Libertador en su iconografía original. Para reseñar la iconografía nos valdremos principalmente de

los estudios de Alfredo Boulton²⁴: Los retratos de Bolívar (1954), El rostro de Bolívar (1982), y El arquetipo iconográfico de Bolívar (1984).

2.2 A El fundamento iconográfico del Bolívar mulato caribeño

2.2B El Retrato anónimo de Simón Bolívar de Madrid

El Retrato anónimo de Simón Bolívar de Madrid es el documento iconográfico más antiguo que se conoce en la galería bolivariana. Se estima que fue realizado entre los años de 1799 a 1802 (Boulton, El rostro 20). Estas fechas comprenden el primer viaje que Bolívar efectuara desde Venezuela a Europa, vía Veracruz y La Habana.

El miniaturista anónimo efectuó este retrato sobre marfil. Su tamaño es de 0,06 x 0,05 centímetros. Esta efigie forma parte de la Colección Fundación John Boulton, en Caracas. Boulton describe a continuación las facciones de Bolívar en esta miniatura: “Bolívar tenía entonces de 16 a 19 años. Estaba en plena adolescencia. Sus facciones, aunque mostraban el abultamiento característico de la pubertad, iniciaban ya su definitiva forma: las cejas altas y pobladas; los ojos vivos y penetrantes; la boca, de imperceptible labio inferior más prominente; y el cabello alborotado y rizado . . .” (Los retratos 22). Bolívar aparece en el retrato ataviado de civil, con camisa y casaca de la época.

Más allá de aportar los rasgos fisonómicos de Bolívar, la imagen que de él proyecta este retrato es una ventana a la etapa de vida por la que atravesaba aquel joven. Igualmente, el estudio de la expresión de su faz es revelador de su actitud en ese trayecto de su existencia. A este fin, es necesario enmarcar esta estampa de Bolívar en su contexto biográfico. Bolívar era para entonces un criollo no muy cosmopolita, que había emprendido su primera incursión fuera de su terruño a Europa, centro avanzado de la

civilización occidental. Estaba respaldado por una cuantiosa fortuna. Contaba además con buenas cartas de introducción, que le habían ganado acceso al virrey de México, así como a la corte real de Madrid. Bajo la óptica de Boulton:

Esta primera imagen capta el rostro de un adolescente un tanto lanudo y provinciano, asombrado del enorme cambio que en su alrededor ha ocurrido un día de 1799, a bordo del ‘San Ildefonso.’ México, La Habana y Europa parecen haberle avivado los ojos de esplendor, opulencia y multitud . . . Lanudo y hasta tímido aparece en esta primera imagen. (Los retratos 21)

Si bien los contornos faciales de Bolívar no se habían definido para esa época de su vida, tampoco se habían fijado sus aspiraciones para el porvenir. Como bien apunta Boulton: “Es Simón Bolívar cuando era un simple imberbe sin sueños concretos, viviendo una trivial vida madrileña” (Los retratos 22). En su amor hacia María Tessa Rodríguez del Toro, Bolívar creyó encontrar el cauce definitivo de su vida futura. Mediante su enlace matrimonial con María Tessa, Bolívar pensó consagrarse a la vida familiar, y a la procreación de una descendencia a la cual legarle su patrimonio. La fatalidad truncó estas aspiraciones con la muerte de su esposa al poco tiempo de haberse asentado en Venezuela.

El retrato anónimo de Madrid es seguramente una genuina representación pictórica de Bolívar en su adolescencia²⁵. Debido al carácter anónimo o privado de su vida para estos años, es improbable que en la realización de la miniatura haya interferido alguna consideración ajena a la habilidad del pintor. Sobre esta temática Boulton aporta la siguiente reflexión: “Es buen ejemplo para iniciar nuestra galería, pues refleja el justo

espejo de su alma, donde aun la pasión, la adulación o el odio no habían logrado desfigurar la imagen del hombre. En estos primeros retratos no encontramos, por consiguiente, la desbordante idolatría que los historiadores han querido tributarle transformándole en semidiós . . .” (Los retratos 11)²⁶.

El Retrato anónimo de Madrid vino a formar parte de las fuentes iconográficas seminales que empleó García Márquez en su concepción mulata del personaje de Bolívar en El general en su laberinto. García Márquez se propuso presentarnos en la novela a un Bolívar más humano y caribeño que el Libertador endiosado de perfil románico del culto oficial. El Retrato anónimo de Madrid era idóneo como documento pictórico a la hora de conformar al Bolívar de la novela, debido a su carácter fidedigno, y a que fue realizado sin afanes monumentalizadores. Para García Márquez, esta miniatura es una de las contadas iconografías que proyecta la genuina naturaleza mulata de Bolívar. La apreciación de facciones mulatas en la iconografía bolivariana original no es compartida por Boulton. Acerca de esto afirma: “Ahora bien, en ninguno de sus retratos conocidos hasta hoy, ni desde el primero hecho en Madrid, alrededor de los 1800, hasta los últimos de Meucci, tiene su rostro facciones característicamente africanas” (Los retratos 144).

2.2C El Retrato anónimo de Simón Bolívar de Haití

El Retrato anónimo de Simón Bolívar de Haití es otra de las iconografías seminales del Bolívar de índole mulato caribeño de El general en su laberinto. Este cuadro fue realizado en 1816 en Haití (Pineda, Las estatuas 4). Estos fueron los años de su exilio y activa conspiración en las Antillas, tras el desplome de la Segunda República Venezolana (1814)²⁷. Bolívar provenía de Jamaica, en donde había concebido “La carta de Jamaica,”

y había salido ileso de un atentado para asesinarlo. En Haití, Bolívar recibió no sólo santuario, sino la asistencia del presidente Alexander Pétion para reemprender la lucha pro independencia en Sudamérica.

Esta iconografía es descrita técnicamente por Boulton como hecha de “pastel sobre papel” (El rostro 26). El Retrato anónimo de Haití se conserva en la colección de la Fundación John Boulton de Caracas. Sus dimensiones son de 0,43 x 0,33 centímetros. Boulton sugiere el nombre de Denis como el posible autor de este retrato, ya que éste fue el más destacado pintor haitiano para esa era (El rostro 26).

El retrato efigia el rostro ovalado de un Bolívar vestido de civil, pues lleva una casaca sin insignias militares. Contaba entonces con 33 años de edad. La faz está definida por una frente alta, ojos oscuros y profundos, coronados de cejas espesas y arqueadas. La nariz es de corte aguileña. Los labios son algo gruesos. El retrato lo presenta con bigotes. Los pómulos son pronunciados, y están flanqueados por largas patillas. El cabello de Bolívar es negro, fino y ensortijado. Es evidente que el cabello comenzaba a escasearle, pues se aprecian entradas pronunciadas en la frente. Las orejas son grandes y están cubiertas en su plano superior por el cabello²⁸.

El retrato de Haití ocupa un sitio especial en la iconografía bolivariana. Como señala Boulton: “Esta imagen es uno de los muy escasos documentos bolivarianos que existe de sus días haitianos y tiene el mérito de captar el parecido del Libertador en un momento muy poco documentado por su iconografía” (El rostro 26). El retrato de Haití también registra el inicio de una fase en la evolución fisonómica de Bolívar. Como apunta Boulton:

La transformación física de Bolívar sufre una alteración dramática desde los años de Haití hasta Boyacá [1819]. El rostro perdió su lozanía juvenil y el cabello le llegaba entonces hasta los hombros, pues lo ata atrás con una cinta. Ocurrió en esos años un sorprendente cambio fisonómico y se le verá subsiguientemente con el cabello caído sobre la frente, en parte para ocultar una incipiente calvicie. (El rostro 26)

¿Habrán entrado en juego agendas ajenas a la pericia retratista del pintor en la realización de este retrato? Si bien es cierto que para 1816 Bolívar se había destacado como uno de los líderes más determinados de la lucha por la independencia en Hispanoamérica, estaba aun lejos de consagrarse como uno de sus máximos héroes. Su consagración comenzaría con su liberación definitiva de Colombia en 1819 y Venezuela en 1821. La culminación de la emancipación de Perú y Bolivia en 1824 lo inmortalizaría como libertador y padre de cinco naciones. Teniendo en cuenta que el Bolívar que captó el pintor anónimo de Haití estaba aun en aras de la grandeza, es probable que en el retrato no intervinieron dinámicas heroificadoras. A nuestro juicio, el cuadro de Haití puede ser considerado una fiel imagen de Bolívar a la altura de 1816.

2.3 “El Libertador en la apoteosis” por José Gil de Castro

2.3A El óleo sobre tela de Simón Bolívar de Caracas

En 1825, el pintor peruano José Gil de Castro (1783-1741 ó 1843) captó en un retrato al óleo la imagen de Bolívar en el momento cumbre de su poder, prestigio y gloria. Un año antes, Bolívar y sus huestes habían destruido el último ejército realista que quedaba en Hispanoamérica. Bolívar era aclamado como libertador y fundador de la

Gran Colombia, Perú y Bolivia. Para 1825, Bolívar ejercía el poder en el Perú, y presidía a la Gran Colombia. Consecuentemente: “El momento histórico de este lienzo no tiene igual en la iconografía de Bolívar” (Boulton, Los retratos 57).

Con la apoteosis de Bolívar: “los grandes maestros . . . hacen su aparición en la iconografía bolivariana” (Boulton, Los retratos 55). Gil fue uno de los más destacados pintores de esta era de transición del arte colonial al de la independencia. Su obra fue seminal para el florecimiento del arte republicano en Sudamérica. Su biógrafo Joaquín H. Ugarte destaca su primacía en la pintura de la naciente república peruana cuando denota que:

Fue un humilde mulato limeño, José Gil de Castro, el privilegiado pintor de los Libertadores, el retratista más famoso y destacado de la primera mitad del siglo XIX. . . . Ante su caballete desfilaron, en la plenitud de su gloria, y en la culminación de su carrera militar y política, enfundados en vistosos y engalonados uniformes de gala, los inmortales genios de un José de San Martín, de un Simón Bolívar, de un Bernardo de O’Higgins. Nuestro pintor contribuyó . . . a immortalizar la memoria de aquella pléyade de hombres superiores que nos dieron patria. (27)

Gil también tuvo el mérito de servir como soldado en la lucha independentista.

El pintor de los libertadores realizó tres retratos de Bolívar al óleo sobre tela. Los primeros dos fueron hechos en Lima, en 1825. El tercero también efectuado en Lima, data de 1830. De los dos primeros retratos, uno de ellos se exhibe en el Palacio Federal de Caracas (Pineda, Las estatuas 19). El otro retrato se encuentra en la Sala de Sesiones

de la Soberana Convención del Alto Perú, en la ciudad de Sucre en Bolivia. Bajo la óptica de Boulton, el óleo de Caracas fue el original, mientras que el de Sucre fue una copia del primero (Los retratos 59). Debido a su primacía original, analizaremos el El óleo sobre tela de Simón Bolívar de Caracas.

El retrato de Caracas mide 2,10 x 1,30 metros (Pineda, Las estatuas 19). Bolívar aparece de: “pie, en actitud hierática y vigilante, de tres cuartos del perfil hacia la derecha del espectador, con los ojos fijos en quien lo mire” (Boulton, Los retratos 57). El Libertador tiene la diestra insertada en la pechera de la casaca militar. Con la mano izquierda empuña un sable dorado. La casaca azul marina de Bolívar está bordada con la insignia republicana en oro. De sus hombros se descuelgan las hebras doradas de sus galones de general, coronados con tres estrellas. Bolívar viste unos ceñidos pantalones blancos y unas altas botas negras. La imagen de Bolívar resalta sobre un tenue fondo verde gris y las lozas azul celestes y blancas del piso.

La faz afilada del Libertador perfila una elevada frente colmada del característico cabello negro rizado. Varios mechones le caen sobre la frente para encubrir el cabello que le escaseaba. Sus mejillas están marcadas por patillas anchas y puntiagudas. Bajo las arqueadas cejas, resalta la mirada penetrante y galvanizadora de Bolívar. La nariz es larga y recta, y los pómulos de su faz son sobresalientes. El labio inferior es más prominente que el superior. La tez del rostro es ligeramente sonrosada.

Boulton identifica a Gil como uno de los retratistas originales de Bolívar que no pudo: “apartarse totalmente de la aureola y el magnetismo que emanaba del personaje” (El rostro 11). Como resultado, Gil monumentalizó a Bolívar en los tres retratos que

realizó del mismo. Bolívar es glorificado por Gil como un héroe épico occidental. Gil trazó la imagen de Bolívar en pose napoleónica, con la mano derecha metida en la guerrera. El impacto conjunto del vistoso uniforme de Bolívar, su espada y su actitud magna, lo cubren de un halo glorioso²⁹. Los retratos de Gil constituyen la máxima expresión heroica de Bolívar en su iconografía original³⁰.

Más allá de los efectos glorificadores de la indumentaria épica de Bolívar, y de su porte augusto en el retrato, Gil lo representó más joven y saludable de lo que estaba para mediados de los 1820. Para esa fecha, la tuberculosis ya minaba el sistema de Bolívar. De acuerdo con Boulton: “En la correspondencia de Bolívar las referencias al deterioro de su salud fueron aumentando a medida que la enfermedad progresaba y es, sobre todo, a partir de 1824 cuando en esas cartas empieza a nacer el caudal de noticias sobre el aspecto físico del hombre y que también se observa y refleja en sus retratos . . .” (El rostro 15).

Para presentar una semblanza más lozana y vital de Bolívar en el retrato, Gil afinó sus facciones y aligeró sus arrugas. No se aprecian canas en el cabello del Bolívar de Gil, a pesar de que el personaje histórico ya las tenía. Su piel en el lienzo no luce áspera, y su tez no es morena, contrario a la descripción de Bolívar que hace Daniel O’Leary en sus reputadas Memorias³¹. De manera que Gil blanqueó a Bolívar en este gran óleo.

2.4 Bolívar en el crepúsculo de su vida: por José María Espinosa

2.4A El Retrato de Simón Bolívar, Bogotá 1828

Si el lienzo de Gil captó al Libertador en la apoteosis, en los retratos de Bolívar que realizó el colombiano José María Espinosa (1796-1883) quedaron impresos los rasgos de

un: “hombre yendo a fantasma . . .” (Pineda, Las estatuas 30). El primero de los retratos de Bolívar que trazó Espinosa, fue uno realizado en Bogotá en 1828. García Márquez empleó el Retrato de Simón Bolívar, Bogotá 1828 para asesorarse sobre el aspecto que tenía el Libertador en el ocaso de su vida. Como resultado, el Bolívar mulato otoñal de El general en su laberinto está fundamentado principalmente en esta iconografía de Espinosa.

Este retrato al natural de Bolívar fue trazado al carboncillo sobre cartulina. Sus dimensiones son de 0,595 x 0,51 centímetros. El Retrato de Simón Bolívar, Bogotá 1828 presenta al Libertador de: “Casi media figura, vuelta de tres cuartos a la derecha. Cabeza ligeramente inclinada hacia adelante y casi de frente” (Boulton, Los retratos 119). Bolívar porta un uniforme de pasamanería, en el que se destacan las charreteras con las tres estrellas de general. Bolívar fue perfilado con los brazos entrecruzados, aferrando la empuñadura de su sable. Su frente está surcada de arrugas. El cabello gris y rizado ha ido replegándose hacia el cráneo dejando entradas prominentes. Bolívar luce prematuramente envejecido para sus 45 años de edad. Tiene el rostro zanjado por las arrugas y los huesos faciales. La mirada es desalentada³². Boulton ha apreciado que en el retrato Bolívar tiene: “El busto hundido sobre los hombros encorvados” (Los retratos 80).

El deterioro físico y el estado de ánimo decaído que proyecta Bolívar en este retrato se debía a su salud quebrantada y a la crisis política por la que atravesaba. Para 1828, la tisis que padecía estaba en un estado avanzado. Tras la apoteosis, el sueño de Bolívar de la unidad hispanoamericana había caído al vacío en el Congreso de Panamá (1826). Para

1828, su proyecto centralista y unificador para la Gran Colombia se desmoronaba, y con él su prestigio y su mando presidencial. Bolívar estaba asediado política y personalmente por sus opositores. A pocos días de que Bolívar posara para Espinosa, ocurrió la conspiración en contra de su vida del 25 de septiembre en Bogotá (Pineda, Las estatuas 30)³³. El ánimo de Bolívar pudo ser afectado por la crisis política.

El efecto monumentalizador de este retrato de Bolívar es mínimo. La evocación épica que inspiran el uniforme y la espada es atenuada por la imagen desgastada y entristecida de Bolívar. Más que grandiosidad, este retrato de Bolívar inspira nostalgia de su pasada gloria y vitalidad³⁴.

2.5 La monumentalización escultórica de Simón Bolívar

Los monumentos a Bolívar han desempeñado una función estelar en el culto al Libertador, como lo señala Carrera: “Son estos [los monumentos], en sus grandes líneas los instrumentos más eficaces del culto bolivariano para el pueblo” (253). Los monumentos al Libertador debieron de influir a García Márquez en su confección del Bolívar mulato otoñal. Debido a su importancia, en este segmento del capítulo 2 se ilustra cómo se ha representado a Bolívar en la escultura monumental.

Para reseñar la estatuaria de Bolívar nos fundamentaremos en las obras del crítico de arte Rafael Pineda: Tenerani y Tadolini: escultores de Bolívar (1973), y Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo (1983). Los escultores italianos neoclásicos Pietro Tenerani y Adamo Tadolini fueron los procreadores en el siglo diecinueve de la escultura monumental de Bolívar. Mediante sus bustos y estatuas, Tenerani consagró la imagen arquetípica de Bolívar en la escultura monumental (Tenerani 13). Más adelante en el

siglo diecinueve, Tadolini emularía la imagen arquetípica de Bolívar consagrada por Tenerani en la realización de sus estatuas ecuestres del Libertador. Las estatuas de Bolívar legadas por Tenerani y Tadolini han sido replicada a través del mundo desde entonces.

2.5A Los Bustos de Simón Bolívar por Pietro Tenerani

La monumentalización de Bolívar comenzó al poco tiempo de su muerte. El general colombiano Tomás Cipriano de Mosquera³⁵ le encargó el primer busto bolivariano a Tenerani en Roma para 1831. Este primer Busto de Simón Bolívar fue realizado por Tenerani para el verano de 1832, a tan sólo año y medio de la muerte de Bolívar. Posteriormente, Tenerani esculpió otros dos bustos de Bolívar, y las primeras dos estatuas pedestres en su honor para la plaza Simón Bolívar de Bogotá y el Panteón Nacional de Caracas.

Tenerani había nacido en Torano de Carrara en 1789 (Tenerani 13). Tenerani se formó artísticamente para fines de los 1810, en plena era napoleónica. Las aspiraciones de Tenerani de ser escultor lo llevaron a cursar estudios en la Academia de Bellas Artes de Carrara.

Tras su aprendizaje en esta academia, Tenerani partió rumbo a Roma donde perfeccionó sus destrezas de escultor bajo el gran maestro italiano Antonio Canova³⁶ (1755-1822). El célebre maestro danés Albert Thorvaldsen (1770-1844)? también ejerció una influencia mentora en Tenerani, al apadrinarlo e incorporarlo en su taller como su mano derecha. Tanto Canova como Thorvaldsen le impartieron a Tenerani las doctrinas estéticas del Neoclasicismo italiano. Fiel a sus mentores, Tenerani habría de esculpir a

Bolívar de acuerdo a los arquetipos neoclásicos, como afirma Pineda: “desde un punto de vista formal, cuando Tenerani esculpe y modela la testa cilíndrica de Bolívar, lo está romanizando según los esquemas neoclásicos, como la solución que él considera la más adecuada a los efectos plásticos que también deben ser imagen de grandeza moral” (Las estatuas 52). A partir de la imagen románica que Tenerani le dio a sus bustos y estatuas de Bolívar, el héroe sudamericano de posible extracción mulata caribeña ha sido efigiado a la usanza grecolatina.

El primer Busto de Simón Bolívar por Tenerani, mide 74 centímetros y fue esculpido en un diáfano mármol blanco (Las estatuas 48). Tenerani se fundamentó principalmente en los retratos al natural de Bolívar que trazó el pintor francés François Désiré Roulin en 1828³⁷. El busto muestra a Bolívar uniformado con casaca de cuello alto en el que está cincelada una pasamanería de laureles que simbolizan la insignia republicana. El busto luce en sus hombros las charreteras o galones del rango de general. El uniforme militar y las charreteras evocan el heroísmo épico de Bolívar. De la pechera de este primer busto pende la medalla con la efigie patricia de George Washington³⁸. La medalla de Washington equipara al Libertador y padre de cinco naciones sudamericanas con su homólogo norteamericano. Este primer busto de Bolívar se conserva en el Panteón de los Próceres en Popayán, Colombia (Las estatuas 48).

Para 1836, Tenerani había completado otros dos bustos de Bolívar, uno para Fernando Bolívar³⁹, y otro más para Mosquera. La distinción principal entre el primer busto y los otros dos es la indumentaria con la que los vistió Tenerani. Mientras que el primer busto porta el uniforme militar de la época, los últimos dos están ataviados con

una clámide o toga clásica (Las estatuas 52). Esta prenda clásica de distinción patricia le da un cariz románico a los bustos de Bolívar. Estos bustos se encuentran hoy día en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Caracas y en el palacio Nariño de Bogotá (Las estatuas 49).

La faz de Bolívar en estos bustos es la de un augusto patricio grecolatino. Hay en estos rostros pétreos la nobleza de espíritu, la probidad heroica y moral, así como el solemne gravitas, dignos de una efigie de Pericles, Alejandro Magno o Julio César. Estas tres imágenes de Bolívar inspiran veneración hacia él, ya que lo proyectan como una figura ejemplar.

2.5B El Monumento a Simón Bolívar de Bogotá

Tras la dotación a Colombia de los primeros tres bustos de Bolívar, su monumentalización continuó con proyectos más ambiciosos. En 1843, acudió al taller de Tenerani en Roma José Ignacio París. Tenerani fue comisionado por París para que realizara una estatua pedestre en bronce de Bolívar. Tenerani completó la obra para 1844. La estatua fue ubicada en uno de los espacios públicos más importantes de Bogotá, al frente de la Asamblea Nacional de Colombia, en la plaza que llevaría el nombre de Bolívar.

El Monumento pedestre a Simón Bolívar de Bogotá mide 2,60 metros de altura (Las estatuas 53). Bolívar está ataviado con su uniforme militar de la época. La pechera de la casaca está engalanada con la insignia republicana y la medalla de Washington. El hombro derecho de la estatua muestra una charretera, mientras que del hombro izquierdo se desprende una capa que le cae sobre el cuerpo hasta las botas. El Bolívar en bronce

sujeta con la diestra el pliego enrollado de la Constitución de la Gran Colombia. A su vez, con la mano izquierda sostiene una espada desenvainada. La estatua se alzaba originalmente sobre un pedestal marmóreo diseñado por el propio Tenerani, que fue preservado hasta 1878⁴⁰. Explica Pineda que “La estatua como se ve hoy, está colocada sobre un pedestal hexagonal de piedra que a su vez, se levanta sobre una plataforma de concreto, obra del arquitecto Fernando Martínez (1960)” (Las estatuas 55). Para conmemorar la instauración del monumento, se acuñó una medalla que perfila la estatua de Bolívar⁴¹.

La estatua de Bolívar de Bogotá encarna al Libertador y Padre de la Patria colombiana. El uniforme que viste Bolívar y la espada que empuña lo glorifican épicamente como el Libertador de Colombia. Empuña el sable desenvainado como si estuviera en una eterna vigilia por la libertad y la democracia colombiana. Desde lo alto del epicentro de Bogotá, Bolívar se erige como la encarnación de la gesta libertadora colombiana.

La estatua de Bolívar de Bogotá lo singulariza e inmortaliza como fundador de la Gran Colombia. La Constitución que sostiene con la diestra lo exalta como el autor intelectual de la carta magna que estableció la República. En esa ley suprema de la República está cifrado el ideario legado por Bolívar. La imagen del Padre de la Patria que proyecta esta estatua tiende su sombra protectora sobre la Asamblea Nacional, la institución republicana más representativa de la soberanía popular.

Omnipotente, grave, sabio y virtuoso sobre su pedestal, el Bolívar de Bogotá evoca a las estatuas de los grandes patricios del mundo antiguo occidental. La clámide le

confiere al Bolívar de bronce un aura gloriosa de héroe guerrero y estadista helénico o republicano romano. La estatua de Bolívar investida de clámide lo hace evocar a Pericles o Cicerón. Lo clásico, también asocia su causa republicana a Atenas y a la República Romana, cunas ancestrales de los principios democráticos. La monumentalización de Bolívar como superhombre a manos de Tenerani se hace también evidente en el tamaño que le da a las estatuas del Libertador⁴². Los 2,60 metros de altura de las estatuas del Libertador de Bogotá y Caracas rebasan por mucho la estatura real del Bolívar histórico, que medía cinco pies y seis pulgadas, según O’Leary (Memorias I-491)⁴³.

2.5C El Monumento a Simón Bolívar de Caracas

Venezuela también acudió a Tenerani para la realización de un monumento a Bolívar. El monumento sostendría una estatua en mármol del Libertador que sería colocada en la Capilla de los Bolívars en la Catedral de Caracas. En esta capilla fúnebre de los ancestros de Bolívar, habían sido depositados sus restos mortales luego de ser repatriados en 1842. El Monumento a Simón Bolívar de Caracas (1852) resaltaría la estrecha y oscura capilla. A diferencia del monumento de Bogotá, el de Caracas tendría un carácter oficial, pues sería comisionado por el estado venezolano.

De forma que las gestiones en derredor a esta pieza escultórica se pueden visualizar como una iniciativa del culto oficial venezolano para erigirle en la capilla sepulcral un templo de veneración al Padre de la Patria.

El monumento de Bolívar de Caracas fue realizado: “a modo de pirámide alargada cuyo vértice culmina en el templete dórico dentro del cual está encuadrada la figura de Bolívar (Las estatuas 60). La estatua de Bolívar viste uniforme militar y una capa. En

contraste a la estatua bogotana, la de Caracas: “si bien combina uniforme y capa, presenta la capa extendida en un solo plano, desde los dos hombros hasta la rodilla . . .” (Las estatuas 55). La estatua de Bolívar de Caracas se lleva la mano derecha al pecho: “en testimonio de la pureza de su conciencia” (Las estatuas 61). Con la mano izquierda empuña a la vez: una corona de laureles y el sable enfundado. La corona de laureles es símbolo de recompensa por sus virtudes (Las estatuas 61).

La estatua de Bolívar está acompañada de figuras alegóricas. Como lo describe Pineda: “En los ángulos se apoyan la Justicia y la Magnanimidad, la una flanqueada por un geniecillo y la otra por un león” (Las estatuas 60). La estatua de la Justicia ostenta la consabida balanza. A sus pies yacen las armas y banderas españolas. La Justicia representa la virtud que motivó a Bolívar a poner fin al coloniaje español (Las estatuas 60). El geniecillo encarna posiblemente la genialidad de Bolívar como libertador y fundador de repúblicas.

La Magnanimidad por su parte, ostenta una cornucopia de riquezas. Las mismas simbolizan la generosidad de Bolívar por haber ofrendado sus bienes personales a la causa libertadora (Las estatuas 60). El León es simbólico de “la fortaleza de ánimo” (Las estatuas 60) con la que Bolívar llevó adelante la emancipación. Los atributos de: magnanimidad, justicia, pureza de conciencia, y fortaleza de ánimo exaltan a Bolívar como símbolo de perfección heroica o héroe meta.

Al pie del monumento, Tenerani cinceló en mármol un bajorrelieve. El mismo es un tributo alegórico de las repúblicas bolivarianas a su libertador y fundador. Pineda explica su simbolismo de la siguiente manera: “En el basamento está esculpido un bajorrelieve

con tres figuras que son las tres repúblicas que él fundó; huellan un yugo y están en actitud de dirigirse hacia una planta de laurel que denota su futura gloria . . .” (Las estatuas 61). En su avance hacia la gloria, las repúblicas dejan atrás una planta de abrojos, emblemática de sus pasadas penurias bajo el imperio español (Las estatuas 61). Acompañando al bajorrelieve, está inscrito en la piedra la siguiente dedicatoria en latín: ”Ceneris \ Libertadoris Simón Bolívar \ Patria Memor \ Caudit Honorat \ MDCCCLII⁴⁴.”

El Monumento a Simón Bolívar de la Catedral de Caracas fue reubicado para 1875-76 al Panteón Nacional, debido a lo angosto de la capilla que albergaba el Panteón de los Bolívars. Este traslado fue un proyecto del gobierno del presidente Antonio Guzmán Blanco⁴⁵. Se seleccionó una iglesia neogótica al norte de Caracas, llamada de la Trinidad, para hacer de ella el recinto del Panteón Nacional. Apropiadamente, un 28 de octubre de 1875, Día de San Simón, se inauguró la adaptación de la capilla a Panteón Nacional⁴⁶. Un año más tarde, también en el Día de San Simón, se trasladaron los restos del Santo Patrono de la Patria en un arca neogótica (del francés Emilio Jacquin) al Panteón Nacional. En 1930, el arca fue remplazada por el sarcófago de bronce diseñado por el español Chicarro Gamo, y fundido en Madrid por la firma Mir y Ferrero.

2.6 La monumentalización épica de Bolívar por Adamo Tadolini

2.6A El Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Lima

Las estatuas ecuestres de Bolívar lo han monumentalizado como uno de los máximos héroes épicos de las guerras por la independencia hispanoamericana. El escultor italiano Adamo Tadolini (1788-1868) realizó los dos primeros monumentos ecuestres de Bolívar para Lima y Caracas en la segunda mitad del siglo XIX. Mediante la realización de estos

dos monumentos, Tadolini estableció el arquetipo escultórico ecuestre de Bolívar. Como apunta Pineda: “Este simulacro de Tadolini, con los bustos y las estatuas de Tenerani, terminarán de fijar dentro y fuera de Venezuela la imagen heroica que hoy se tiene del Libertador. Aun más para la mayoría, los bronce y los mármoles de los dos artistas italianos . . . y la semblanza de Bolívar son una misma cosa” (Las estatuas 71).

Pineda considera que: “Tadolini parece predestinado a medirse con la comisión de efigiar al Bolívar ecuestre, por las circunstancias que se acumulan unas tras otras en su formación” (Las estatuas 72). Tadolini era oriundo de la ciudad de Bolonia. Desde muy joven, Tadolini asistió como aprendiz de escultor a la Academia de Bellas Artes de esa ciudad. El árbol genealógico de Tadolini estaba nutrido de antepasados escultores y arquitectos.

Tadolini llega a Roma en 1814, y su gran potencial le gana el apadrinamiento de Canova, quien lo incorpora en su taller. Tadolini llega a alcanzar la posición de “ministro” del taller, fungiendo como la mano derecha de Canova. En su función de mano derecha de Canova, Tadolini fue expuesto al cincelado de estatuas ecuestres que lo prepararían para llevar a cabo las de Bolívar⁴⁷. Canova se inspiraba en arquetipos de: “la cabalgata escultórica de Grecia y Roma” (Las estatuas 77) para la realización de sus estatuas ecuestres. De modo que Tadolini seguirá las pautas neoclásicas aprendidas bajo la tutela de Canova para tallar las estatuas ecuestres de Bolívar.

En 1853, Tadolini sometió un boceto escultórico en un concurso patrocinado por la legación diplomática peruana en Roma, a fin de adjudicar la comisión de un monumento ecuestre del Libertador para la plaza Bolívar de Lima. El diseño de Tadolini fue elegido

como ganador. Tadolini empleó las mismas fuentes históricas que Tenerani para la elaboración de la estatua ecuestre de Bolívar. El encargo de este monumento tuvo un carácter oficial, por ser el gobierno peruano el que gestionó su realización.

El Monumento a Simón Bolívar de Lima fue elaborado en bronce. Su altura es de 4,17 metros (Las estatuas 73). El monumento fue inaugurado el 9 de diciembre de 1859, en el trigésimo quinto aniversario del triunfo en la batalla de Ayacucho. Pineda capta la esencia épica de la estatua ecuestre de Bolívar con la siguiente descripción:

Sobre el caballo encabritado se yergue Bolívar en uniforme militar, saluda con el bicornio en la mano, gesto que acompaña girando el cuerpo hacia el mismo lado; y con la izquierda, hacia donde piafa el caballo, sujeta las riendas. De las crines se desprende una onda al viento que se agita aún más en la capa del héroe, y prosigue en la cola que, junto con las patas traseras le sirve de apoyo al animal.

(Tenerani 127)

Del lado izquierdo de la cintura de Bolívar cuelga un sable envainado. El caballo de batalla enardecido está empujado poderosamente sobre sus patas traseras. El Bolívar del monumento parece estar perpetuado haciendo su entrada triunfal en Lima al frente de su ejército tras las victorias en Junín y Ayacucho. En su conjunto, el guerrero y su caballo parecen evocar un centauro de la mitología grecolatina.

La estatua ecuestre de Lima se alza sobre un pedestal en mármol, obra del artista italiano Filippo Guaccarini. El pedestal consta de tres gradas. Los laterales del pedestal fueron engalanados con dos bajorrelieves que cumplen una función didáctica histórica. El de la derecha alude a la batalla de Ayacucho, mientras que el de la izquierda es

alegórico del triunfo en los campos de Junín. En la parte frontal del pedestal está incrustado un bajorrelieve en bronce con la dedicatoria: “A Simón Bolívar Libertador de la Nación Peruana Año MDDDLVIII” (Las estatuas 73). El bajorrelieve de la parte trasera del pedestal ostenta el escudo nacional peruano.

2.6B El Monumento ecuestre a Simón Bolívar de Caracas

Venezuela fue la segunda nación hispanoamericana en ostentar un monumento ecuestre de Bolívar, obra de Tadolini. El presidente Guzmán le encomendó a la Real Fundición de Munich hacer una réplica del monumento de Lima (Las estatuas 80). Este monumento sería la joya que culminaría el vasto plan de renovación urbanística de Caracas que había llevado a cabo el gobierno de Guzmán⁴⁸. Desde la cima del monumento, el Libertador dominaría el panorama capitalino, pues sería colocado en la plaza Bolívar en el epicentro del Caracas del último cuarto del siglo XIX.

El Bolívar ecuestre de Caracas⁴⁹ pesa 250 quintales, que descansan sobre un pedestal en jaspe negro, obra de E. Ackermann de Baviera. La única diferencia significativa entre el monumento ecuestre de Caracas y el de Lima, es que el gobierno venezolano no optó por la realización de bajorrelieves (Las estatuas 81). El monumento ostenta la siguiente dedicatoria: “La Nación \ Agradecida A Su Libertador \ Erige Este Monumento \ EN 1874” (Las estatuas 82) La imagen del monumento fue también grabada en una medalla conmemorativa⁵⁰ (Tenerani 138). De esta forma, el arquetipo ecuestre de Tadolini quedó impreso en la numismática bolivariana.

El monumento se develó el 7 de noviembre de 1874 (Las estatuas 80). Los venezolanos celebraron la presencia entre ellos de la estatua de Bolívar con toda la

parafernalia de tales rituales oficiales: “A tono con la divinización de Bolívar, bajo los rayos del sol el bronce ecuestre centelló como un centauro de oro. Del mismo metal el Presidente ofrendó una corona de laureles. Creció una montaña de flores que dedicaron las corporaciones en traje de etiqueta, en uniforme de gala, condecoradas, emplumadas” (Tenerani 138)⁵¹. Pineda resume el aporte de los Tadolini⁵² al culto de Bolívar con la siguiente reflexión: “Una familia italiana, los Tadolini, que contribuyó como Tenerani a resumir en un arquetipo escultórico la imagen de Bolívar que venía de la historia, y así, retomado por la piedra y el bronce del Neoclasicismo, concluía en el objeto del culto y admiración de las gentes” (Tenerani 140).

2.7 El Bolívar mulato otoñal: La antítesis del Libertador del culto

En un episodio de El general en su laberinto, García Márquez narra una de tantas noches de desvelo de su personaje de Bolívar: “Tenía la costumbre de abandonar el lecho, y deambular desnudo hasta el amanecer para entretener el insomnio cuando no había nadie más en la casa. Pero esa noche había razones de más para temer por su suerte . . .” (55). A su encuentro sale su mayordomo mulato caribeño de toda una vida: “José Palacios lo buscó con una manta en la casa iluminada por el verde lunar, y lo encontró acostado en un poyo del corredor como una estatua yacente en un túmulo funerario” (55). Esta breve escena entraña la temática de la desmonumentalización de Bolívar en El general en su laberinto.

Quien sale en busca del Bolívar deambulante es su más fiel acompañante, su servidor, y su coterráneo. Palacios viene a encontrar al Bolívar otoñal como una estatua que yace petrificada en un túmulo funerario. Curiosamente, una de las acepciones del

término “túmulo funerario” es la de monumento. La escena de Bolívar postrado como una estatua sobre un túmulo, es una alegoría de lo que le ha sucedido como una figura de culto.

Así como Palacios buscó a Bolívar en la oscuridad, García Márquez emprendió la búsqueda del Bolívar histórico de arraigo mulato caribeño. De modo que Palacios simboliza al propio García Márquez como un mulato caribeño que también emprendió la búsqueda de Bolívar en la noche oscura de la historia oficial. En esta búsqueda, el escritor mulato caribeño se topó con las estatuas románicas de Bolívar, y demás desafueros de su culto heroico. El Bolívar forjado por la iconolatría del culto ha perdido sus rasgos caribeños y su esencia humana. El alma humana y mulata caribeña de Bolívar vaga en pena a la sombra de las estatuas que han venido a suplantar su verdadera identidad. Para reconfigurar la naturaleza humana y mulata caribeña de Bolívar, era menester para García Márquez desacralizar la imagen románica del Libertador consagrada en la estatuaria.

El presente estudio ha planteado la tesis de que en El general en su laberinto se desmonumentaliza a Bolívar como figura de culto. La desmonumentalización de Bolívar en la novela no es un acto arbitrario, encaminado a propugnar la detracción de esta figura y de su legado. Al igual que Palacios teme por la supervivencia de Bolívar en la obra, García Márquez teme por la vigencia del mismo de cara al siglo XXI. A fin de restaurarle a Bolívar su identidad caribeña, y su quintaesencia humana, García Márquez desplaza a las estatuas bolivarianas de sus pedestales para refundirlas en el Bolívar agónico y mulato caribeño de su novela. En primer término, se pasará a contrastar a este

Bolívar otoñal con el Libertador divinizado por el culto. Posteriormente, el estudio sondeará la dinámica de la caribeñización de Bolívar en la novela.

2.7A Bolívar en el ocaso

En el momento en que García Márquez decidió llevar a Bolívar a las páginas de una novela histórica, tenía ante sí a una figura histórica idónea para ser novelada, pues protagonizó una epopeya de dos décadas. De todas las etapas históricas de Bolívar que podrían ser noveladas, García Márquez optó por reconstruir en su novela el trágico final de la vida del Libertador. Los últimos años de Bolívar es la etapa de su vida menos reseñada por la historiografía. Los historiadores del culto a Bolívar han privilegiado los años de su apogeo político y militar.

La etapa consagratória de Bolívar le ha ofrecido a los historiadores del culto los episodios con los cuales hilar el entramado idealizado de una narrativa histórica heroica. La historiografía del culto está repleta de las hazañas sobrehumanas de Bolívar. Las historias que privilegian la gesta libertadora poseen una progresión lineal que alcanza su clímax épico con la liberación de Perú y Bolivia. Debido a la extrema concepción individualista de la historia que ostentan los historiadores del culto, Bolívar es la gran figura decisiva de la emancipación. El ocaso de Bolívar es -por su profundidad y significación tan trágica y humana- el período que más contrasta y contrarresta a la etapa de su apogeo. El Bolívar agónico es la antítesis del Libertador del culto.

La novela expone a la conciencia histórica hispanoamericana a un Bolívar otoñal afligido por un doble tormento. La novela escenifica el malogramiento físico y espiritual progresivo de Bolívar. El mismo se consume físicamente por la tuberculosis, y por el

desgaste orgánico producto de años de extralimitar su vitalidad para lograr sus metas. En la reconstrucción de este Bolívar moribundo, García Márquez llega hasta el punto de hacernos testigos presenciales de sus males fisiológicos más íntimos. La novela también nos expone a su crisis emocional.

El espíritu de Bolívar fue quebrantado por el desmoronamiento de su obra, de su prestigio y poder político. El Libertador vejado y desmoralizado de la novela se debate entre darse irremediabilmente por vencido, e irse al exilio, o dar una última batalla redentora. La angustia que le causa el desmoronamiento de su obra, ciernen su espíritu de un desgarrador fatalismo y cinismo existencial. Bolívar yace postrado física y espiritualmente en el abismo de un laberinto. Las tribulaciones físicas y espirituales del héroe caído en desgracia nos presenta a un Bolívar en carne viva, en cuerpo y alma, inexistente en la historiografía de su culto.

El descalabro físico, emocional, y político de Bolívar es acentuado por una múltiple pérdida de poder. Esta privación de sus potestades, es ejemplificada en la obra cada vez que Bolívar aparece despojado de la parafernalia del poder. Como se ilustra a continuación, el Libertador otoñal ha perdido sus facultades presidenciales y militares. Ha invertido su cuantiosa fortuna en la causa de la emancipación. Desposeído financieramente, se ve forzado a recaudar fondos para su éxodo con la venta de muchos de los bienes y reliquias que le quedan. Se deshace de sus caballos épicos, sus medallas, y de sus espadas en la novela. Sus uniformes están raídos y descoloridos, sus botas están desgastadas. Mengua también su carisma, su influencia y prestigio, así como su vitalidad sexual.

Camino al destierro, vemos al personaje de Bolívar en lugares que distan mucho de la suntuosidad y amplitud del palacio presidencial de San Carlos o la Quinta Bolívar de Bogotá. El Prócer venido a menos, se ve forzado a tomar albergue en casas no dignas de su eminencia. La novela nos expone a la desnudez de Bolívar en la intimidad de sus aposentos para mostrarnos su estado avanzado de deterioro. El escenificar al personaje de Bolívar en entornos que distan de los sitios del poder, constituye otro recurso por el cual García Márquez denota la precariedad de su Bolívar otoñal, y lo contrasta con la imagen vital del mismo en sus estatuas.

La novela contrapone los símbolos del declive físico, emocional, pecuniario, y político de Bolívar con episodios evocadores de sus glorias pasadas. De esta forma, García Márquez pone de manifiesto el tétrico saldo de la historia de la caída del héroe. La novela se puede visualizar como una narrativa que subvierte la historiografía del culto. En síntesis, el Bolívar agónico se cifra en su decaimiento físico y emocional, así como en la pérdida de sus poderes de orden terrenal. Bajo estas égidas, se ilustrará y analizará al Bolívar otoñal de la novela.

El aspecto físico del personaje otoñal de Bolívar es significativamente opuesto a su imagen arquetípica oficial en la historia, la estatuaria y la iconografía. El Bolívar otoñal es un anciano prematuro. Su decrepitud es descrita así: “Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos Caribe se habían vuelto de cenizas y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente” (12).

Por el contrario, el Bolívar del culto histórico es un superhombre en la flor de la madurez, y en la plenitud de sus facultades. Esta imagen decrepita de Bolívar contrasta con la vitalidad y el vigor de sus estatuas ecuestres. Las mismas proyectan una imagen armónica del cuerpo y el alma del Libertador. Bolívar asemeja en estos monumentos a un guerrero mitológico. El cuadro de Gil que capta a Bolívar en la apoteosis, es también la antítesis de su estampa otoñal en la novela.

El pulso firme del Libertador que empuñó espadas, sostuvo las riendas de briosos caballos de batalla, dirigió ejércitos a través de los Andes, y firmó decretos y redactó constituciones, es también trastornado en el Bolívar otoñal por la decrepitud prematura. Al personaje de Bolívar le tiembla el pulso al sostener una leve taza: "[José Palacios] Lo ayudó a secarse de cualquier modo, y le puso la ruana de los páramos sobre el cuerpo desnudo, porque la taza le castañeteaba con el temblor de las manos" (12). Sin embargo, la estatua de Bolívar de Bogotá sostiene con firmeza la Constitución de Colombia con la mano derecha, mientras que con la izquierda empuña una espada.

La vejez prematura es también acentuada en la novela por las manchas en su piel: "Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y la cabeza y las manos como achicharradas por el abuso de la intemperie" (12). La tez manchada era producto de su excesiva exposición al sol tropical durante las innumerables campañas militares. Esta condición sería hoy en día diagnosticada como un posible cáncer de la piel. La piel manchada del Bolívar otoñal se contrapone a la lozanía inmaculada de sus estatuas en mármol, y a la faz sonrosada del retrato de Bolívar pincelado por Gil de Castro.

El Bolívar visionario y clarividente de mirada galvanizadora, propugnado por el culto histórico, tiene en la novela la mirada extraviada (146). Escultores como Tenerani y Tadolini, y retratistas como Gil, dotaron a sus imágenes del Libertador de una mirada fija, intensa, ardorosa y penetrante. Las mismas proyectan el espíritu pujante del héroe.

Las numerosas descripciones en la novela del encogimiento de Bolívar son sobrecogedoras para los lectores y los adeptos a su culto. Una de estas descripciones dice así: “Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, él había descubierto que a medida que bajaba de peso, iba disminuyendo de estatura” (12). García Márquez denota el decrecimiento de Bolívar citando medidas de su expediente médico: “Su estatura oficial era de un metro con sesenta y cinco, aunque sus fichas médicas no coincidían siempre con las militares, y en la mesa de autopsia tendría cuatro centímetros menos. Sus pies eran tan pequeños como sus manos en relación con el resto del cuerpo, y también parecían disminuidos” (146). En cuanto a la pérdida de peso, se dice que: “Pesaba ochenta y ocho libras, y había de tener diez menos la víspera de la muerte” (146).

El personaje de Bolívar ha encogido a tal grado, que casi se puede catalogar como un enano: “José Palacios había notado que llevaba los pantalones a la altura del pecho, y tenía que darle una vuelta a los puños de la camisa. El general advirtió la curiosidad de sus visitantes y admitió que las botas de siempre, del número treinta y cinco en puntos franceses, le quedaban grandes desde enero” (146).

El hecho en la novela de que Bolívar ya no se pueda ceñir un fino pantalón de gamuza que data de las fastuosas noches limeñas de su esplendor como libertador de

media Sudamérica, constituye un recurso simbólico. Tal recurso contrasta su declive físico y político con la omnipotencia y la vitalidad que gozaba en el apogeo de su gloria y poder. Los viriles pantalones de gamuza formaron parte del atuendo magnético con que solía atraer a las damas de la sociedad limeña. Esta prenda de vestir masculina es también un símbolo fálico que entraña el declive de su magnetismo sexual y político. La imagen de un Bolívar que ya no puede ceñirse los pantalones es opuesta al carisma, virilidad, y fortaleza que proyectan sus estatuas. En ellas, las casacas, las botas y los pantalones van ceñidos a un cuerpo fornido. Las capas se descuelgan de anchos hombros que parecen poder llevar a cuestas el continente sudamericano.

A diferencia del tamaño sobrenatural de las estatuas del Libertador, el Bolívar de la novela se contrae progresivamente en estatura y anchura. La imagen de semidiós proyectada por las estatuas de Bolívar es reducida en la novela a la dimensión de un ser humano consumido por el desgaste físico y emocional. La desproporción entre el Libertador monumental y el Bolívar menguado de la novela expone la forma sobrehumana en que esta figura ha sido representada en sus monumentos.

Por consiguiente, en esta novela histórica, García Márquez nos confronta con la paradoja de un coloso de la historia mundial que en su fase terminal pierde estatura hasta convertirse en un espectro de lo que fue. La dinámica del encogimiento de Bolívar en la novela implica que en la actualidad se debe devolver a este ídolo a sus auténticas dimensiones humanas. En este sentido, son significativas las palabras del general Montilla en la novela, “Lo importante . . . es que Su Excelencia no se nos disminuya por

dentro” (146). En otras palabras, lo fundamental es recobrar y preservar el espíritu humano de Bolívar.

Al igual que el fenómeno de la pérdida de estatura, la rebaja de peso entraña un significado ulterior. Para el novelista, el culto a Bolívar ha exagerado también el papel de Bolívar en la emancipación y la fundación de repúblicas. Su merma de peso constituye otra pieza alegórica de su desmonumentalización en la novela. García Márquez quiere denotar el imperativo de efectuar un revisionismo histórico de la función de Bolívar en la independencia. La gestión revisionista debe ser una conducente a la formulación de una historiografía menos centrada en el protagonismo clave de Bolívar. Aunque García Márquez considera que Bolívar fue la figura preeminente de la emancipación, entiende que tal empresa no fue la obra absoluta de quien la dirigió.

Otra dinámica que desmonumentaliza al Bolívar del culto en la novela lo es la exposición de toda una serie de males fisiológicos y emocionales que minaron su salud física y mental. Algunas de estas aflicciones son de las más penosas de ventilar en una obra. Debido a esto, muchas de las biografías de Bolívar omiten estos temas, o los reseñan superficialmente. La exposición en la novela de los desordenes orgánicos que padeció Bolívar en el ocaso de su vida tiene como propósito humanizarlo. Esto crea en la conciencia histórica del lector un contraste con el Bolívar frío y altivo de las estatuas, que yace como un semidiós por encima de las penurias de los mortales.

En primer término, el cuadro clínico del Bolívar mortecino de la novela es uno plagado de desórdenes digestivos, intestinales y orales. Uno de los padecimientos más recurrentes en el Bolívar achacoso, es el de la indigestión. En una ocasión en la obra en

que incide la mala digestión, José Palacios le ofrece un paleativo de su botiquín. Bolívar responde sardónicamente a este ofrecimiento: “Acabo de renunciar al poder por un vomitivo mal recetado, y no estoy dispuesto a renunciar también a la vida” (54). Bolívar también padece en la novela de un crónico estreñimiento, el cual lo fuerza a tomar purgantes o lavativas de sen (55). Estos males son gráficamente descritos, incluyendo el hedor que producen: “El cuerpo ardía en la hoguera de la calentura, y soltaba ventosidades pedregosas y fétidas” (18).

Una de las cualidades de liderazgo de Bolívar que exalta la historiografía del culto es su poder de persuasión, o habilidad retórica. La notable capacidad de Bolívar de argüir sus puntos de vista sobre cualquier polémica o temática, es menoscabada en la novela por el mal aliento que emite su boca: “Debía estar consciente de la fetidez y el calor de su aliento, pues se cuidaba de hablar a distancia y casi de perfil” (146). La indigestión, las ventosidades, y el mal aliento, crean un cuadro de putrefacción orgánica general en el Bolívar otoñal. Esta estampa de Bolívar es opuesta al vigor y salud que reflejan sus estatuas.

Debido a la tisis y demás enfermedades que padecía, el Bolívar otoñal llega a ser caracterizado como un portador de plagas en la novela. A su partida del poblado de Zambrano, río arriba en el Magdalena, donde la familia Campillo lo había hospedado y agasajado en su casa señorial, Bolívar se entera de que tras su ida los Campillo se habían deshecho de todo lo que él había tocado. La manera indirecta en que Bolívar se percata de estas acciones preventivas inspira compasión: “Por la noche [Bolívar] permaneció despierto en la hamaca, mientras los bogas jugaban a identificar las voces de la selva . . .

De pronto, sin que viniera a cuento, uno de ellos contó que los Campillo habían enterrado en el patio la vajilla inglesa, la cristalería de Bohemia, los manteles de Holanda, por temor a los contagios de la tisis” (134).

La caracterización de Bolívar como un repudiado transmisor de la tisis nos expone a los estigmas públicos que llegó a soportar. El gran emancipador de antaño que coronado de gloria hizo entradas triunfales desde Caracas hasta La Paz, llega a infundir el pavor de un pestilente entre sus propios partidarios. La tisis y sus estigmas crean conciencia de la discriminación que sufrió Bolívar por su condición de enfermo.

A través de la mayor parte de la novela, Bolívar también yace en el abismo de la angustia. Es un hombre que se ha echado a morir. Pese a su salud anémica, casi no se alimenta, ni ingiere medicamentos. En una de las escenas típicas de su condición desgana, se dice que: “No había tomado en todo el día nada más que la infusión del amanecer, pero no se sentó a la mesa sino por cortesía con sus oficiales . . . Aquella noche sólo se bebió media copa de vino tinto y probó por curiosidad el guiso de venado . . .” (53). En otra escena, se señala que su cocinera: “Fernanda Barriga tenía la costumbre de ponerle un babero y darle la comida con una cuchara, como a los niños, y él la recibía y la masticaba en silencio, y volvía a abrir la boca cuando terminaba” (214). La semblanza del Bolívar otoñal con babero, recibiendo alimentos como un infante, contrasta con la imagen de autosuficiencia y poder que proyectan sus estatuas, óleos, monedas y medallas.

Bolívar también desdeña en la novela a médicos y curanderos: “Si no creía en los médicos, de los cuales decía que eran unos traficantes del dolor ajeno, menos podía

esperarse que confiara su suerte a un espiritista de vereda” (53). El descreimiento en las posibilidades curativas de la ciencia médica, resulta paradójico en un hombre formado por la Ilustración. La decrepitud prematura del Bolívar otoñal lo ha vuelto reacio y recalcitrante, como un anciano amargado. El Libertador está pasando por una aguda crisis emocional. Esto nos lleva a reseñar los tormentos de orden psíquico que aquejan al Bolívar otoñal.

El Bolívar de la novela es un hombre perturbado espiritual y emocionalmente. Sufre de desvelo, amnesia y retraimiento. La decrepitud también hace a Bolívar perder su concentración a plena luz del día, para desvanecerse involuntariamente en el sueño: “Se quedaba dormido a cualquier hora en mitad de una frase mientras dictaba la correspondencia, o en una partida de barajas, y él mismo no sabía muy bien si eran ráfagas de sueño o desmayos fugaces . . .” (33).

El Prócer decaído de la novela también oscila entre la cordura y el delirio. Cuando logra rebasar el insomnio, Bolívar se sume en un frenesí pesadillesco, en el que lo acosan los demonios de su infortunio. Uno de sus más representativos lapsos de desvarío, es el siguiente:

Cuando volvió a la alcoba encontró al general a merced del delirio. Le oyó decir frases descosidas que cabían en una sola: ‘Nadie entendió nada’ . . . El mismo general no sabía decir al día siguiente si estaba hablando dormido o desvariando despierto, ni podría recordarlo. Era lo que él llamaba ‘mis crisis de demencia.’

(18)

De estos episodios cíclicos de enajenación, Bolívar emerge con su raciocinio intacto. Acerca de estas instancias de desatino, se dice en la novela que: “ya no alarmaban a nadie, pues hacía más de cuatro años que las padecía, sin que ningún médico se hubiera arriesgado a intentar alguna explicación científica, y al día siguiente se le veía resurgir de sus cenizas con la razón intacta” (18).

En la estatuaria como en la iconografía, Bolívar inspira veneración por su galvanismo y gravitas. Las estatuas de Bolívar proyectan la imagen de un estadista y caudillo militar sobrio, experimentado e ilustrado. En suma, el Libertador era un héroe dotado de lógica y estabilidad emocional. El Bolívar otoñal por el contrario, es un hombre que atraviesa por una profunda crisis emocional. Se siente desconsolado al ver el desmoronamiento de su obra, su poder y prestigio. Se siente también defraudado, vejado y traicionado por sus seguidores y colegas, como Páez y Santander. Bolívar sufre de una depresión psicológica producto de una crisis de identidad. Esta crisis le ha sobrevenido al plantearse la futilidad de tantos años de lucha y de sacrificio por la libertad y la unidad hispanoamericana.

Los síntomas de su depresión y su crisis de identidad son claros en la novela. El Libertador deambula por las noches a causa del insomnio. El Bolívar otoñal sufre de inapetencia, y rehusa ver médicos y tomar medicinas. Se martiriza lamentándose por sus infortunios personales y políticos. A menudo contempla su legado histórico y los prospectos de salvar su obra en forma catastrófica. Se debate entre hacer un último intento por redimir sus ideales o partir al exilio. A pesar de esta crisis emocional, el

Bolívar otoñal no pierde la compostura, ni se da por vencido totalmente. Hasta el final trata de reponerse y de redimir su obra.

Los biógrafos de Bolívar tienden a indicar que sufría períodos de decaimiento emocional y melancolía⁵³. Hoy día se diagnosticaría como episodios de depresión. A pesar de esta condición mental, Bolívar fue capaz de grandes logros en su vida. La novela crea conciencia de esta aflicción de Bolívar, y al hacerlo nos lleva a preguntarnos admirados cómo fue capaz de rebasar las instancias de depresión a lo largo de su vida para alcanzar sus grandes metas. Su superación de la depresión es una faceta meritoria de su personalidad, una forma de heroísmo personal no exaltada por el culto histórico. Este mérito personal de Bolívar que nos presenta la novela hace de él una figura ejemplar. Mas su ejemplaridad no es materia para el culto heroico ya que no es de índole patriótica o cívica. Su ejemplaridad es humana.

No sólo se han minado las facultades orgánicas, psíquicas y emocionales de Bolívar, sino que la novela insinúa el menoscabo de su potencia sexual. Para denotar la disminución de su ímpetu sexual, se escenifica en la novela un idilio amoroso entre Bolívar y su amante más célebre, Manuela Sáenz⁵⁴. Este episodio amoroso es descrito de la siguiente forma: “A la hora de la siesta se metían en la cama sin cerrar la puerta, sin desvestirse y sin dormir, y más de una vez incurrieron en el error de intentar un último amor, pues él no tenía ya suficiente cuerpo para complacer a su alma, y se negaba a admitirlo” (33). Otra alusión a la sexualidad del Bolívar otoñal ocurre en Cartagena en vísperas de embarcarse rumbo al exilio. Bolívar toma como pretexto para no embarcarse el señalamiento que le hace su visitante, el conde de Raigecourt. Éste le señala que en el

paquebote viajan muchas mujeres. Bolívar le replica: “Usted tiene razón señor conde. ¿Qué voy a hacer yo con tantas mujeres en este lamentable estado en que me encuentro?” (183). Su interlocutor le responde compasivamente: “‘Así es general,’ dijo el conde con un suspiro” (183). El trasunto de este diálogo es el contraste deplorable entre este Bolívar que ya el cuerpo no le da para hacer gala de su afamado dote de enamorado empedernido, y el casanova de antaño, que sostuvo enlaces amorosos con muchas mujeres.

Los interludios amorosos que sostiene el Bolívar otoñal de la novela son de carácter platónico, o no carnales⁵⁵. Uno de estos romances platónicos se suscita una noche en la casa del Pie de la Popa en Cartagena, donde Bolívar se había retirado para huir del bullicio. Esa noche:

vio a una criatura evangélica sentada en un rincón del dormitorio, con la túnica de cañamazo crudo de una congregación laica y el cabello adornado con una corona de cocuyos luminosos . . . Era lánguida y misteriosa, tenía el cabello entrecano a los veinte años, y él descubrió de inmediato los destellos de la virtud que más apreciaba en una mujer: la inteligencia sin desbravar. (186-87)

Ante la presencia seductora de esta exótica damisela: “Él la invitó a que se acostara a su lado, pues no se sintió con fuerzas para llevarla en brazos a la hamaca” (187).

Las expectativas eróticas de este encuentro pronto se desvanecen. En lugar de consumir el amor, Bolívar le pregunta lo que piensan de él en Cartagena (187). La muchacha le responde: “Dicen que Su Excelencia está bien, pero que se hace el enfermo

para que le tengan lástima” (187). Bolívar se descubre el pecho, pero no para hacer el amor:

Él se quitó la camisa y le pidió a la muchacha que lo examinara al pie del candil. Entonces ella conoció palmo a palmo el cuerpo más estragado que se podía concebir: el vientre escuálido, las costillas a flor de piel, las piernas y los brazos en la osamenta pura, y todo él envuelto en un pellejo lampiño de una palidez de muerto, con una cabeza que parecía de otro por la curtiembre de la intemperie.

(187)

De manera que la indignación de Bolívar malogra su pasión sexual. En lugar de caricias amorosas, el cuerpo famélico de Bolívar es objeto de miradas lastimeras. A fin de cuentas: “Él no la tocó siquiera en toda la noche, pero le bastaba con sentir la resolana de su adolescencia” (188). Así: “Se fue como todas . . . ‘Te vas virgen,’ le dijo. Ella le contestó con una risa festiva: ‘Nadie es virgen después de una noche con Su Excelencia’” (188).

El culto a Bolívar proyecta una imagen viril del héroe. En especial, sus estatuas, sus efigies en moneda, y sus retratos al óleo inspiran virilidad. La imagen viril de Bolívar en la estatuaria es resaltada por símbolos patriarcales como: los sables, los tricornos, la indumentaria militar, y los purasangres épicos de los monumentos ecuestres.

En la novela, García Márquez despoja a Bolívar del título de Libertador. Este título constituye su segundo nombre, y el compendio de su gloria. Tanto en el título de la novela como a través de la gran mayoría del texto, García Márquez dispensó del título de el Libertador para referirse a su personaje. En su lugar alude a él como “el general,” en

letra minúscula. El novelista escribe “el general” con letra minúscula para acentuar inclusive la pérdida de su mando militar, y el menoscabo de sus destrezas de soldado.

El haber empleado en la novela el título de Libertador, no compaginaba con el espectro del héroe venido a menos que García Márquez se proponía delinear. El título de “Libertador” es uno cargado de triunfalismo y veneración. Este título evoca la ejemplaridad de Bolívar como paradigma de la estirpe. “El Libertador” también denota la deuda moral que toda Hispanoamérica le debe a Bolívar, por haber emancipado del coloniaje a media Sudamérica, y por su visión unificadora de toda la región. Lo alcanzado por el Libertador, lo hace merecedor de nuestro tributo agradecido, el cual ha tomado la forma de un culto.

Son contadas las ocasiones en que se usa el título de “Libertador” en la novela. En algunas de las instancias en que se usa, el título encierra un contenido alegórico a la extinción en la historia del Bolívar humano de carne y hueso, para dar paso al Libertador construido por el culto heroico. Una de estas escenas ocurre en la travesía de Bolívar por el río Magdalena. La flotilla de champanes que llevaba a Bolívar se cruzó con un vapor que iba en sentido contrario. Bolívar divisó que: “En la cornisa se leía el nombre con letras grandes: *El Libertador*. El general lo miró pensativo hasta que pasó el peligro y el buque se perdió de vista. ‘El Libertador’ murmuró. Después, como quien pasa a la hoja siguiente, se dijo: ‘¡Pensar que ése soy yo!’” (134).

En esta escena se desdobra el título de “El Libertador,” y todo lo que entraña, de la figura humana del Bolívar moribundo. Se presagia la escisión del Libertador del culto heroico, del Bolívar real y humano que se desvanecerá en la historia. Muestra metafórica

de este desdoblamiento, es que Bolívar pasa sin ser reconocido por trechos rumbo al destierro. A estos efectos se dice: “El mismo Wilson [edecán del Libertador] manifestó más tarde la sorpresa de que nadie en la misión ni en el resto del camino hubiera reconocido al hombre más conocido de las repúblicas nuevas” (52). Ante esta: “lección extraña,” el Libertador ponderó: “Ya no soy yo . . .” (52).

En las precarias embarcaciones amenazadas por la contracorriente histórica que representa la nave mayor, viaja el verdadero Bolívar que desconoce la historia oficial. Errante recorre el Magdalena este Bolívar humano, corriente simbólica de la historia, hacia el exilio, hacia el mar Caribe, su principio y su fin. Navega pues a la deriva de un destino incierto, al mar de la nada, a la extinción. Bolívar peregrina fuera del corazón de la Gran Colombia, fuera de su historia por haber tratado de preservar su unidad.

En contraste, la portentosa nave bautizada “El Libertador” surca con fuerza río abajo por el Magdalena, a favor de la historia, hacia el corazón del país. La gran nave constituye un masivo monumento al Libertador, que calará en el corazón de la nación. Esta nave simboliza a los monumentos que el culto heroico oficial erigirá en memoria de Bolívar. Es significativo que mientras el auténtico Bolívar boga en las naves de su destierro, contemple perplejo este monumento flotante que lleva su título honorífico. La perplejidad contemplativa de Bolívar denota el hecho de que este monumento flotante no posee nada de su identidad humana. Por medio de este pasaje de la novela, García Márquez deja traslucir su condena de los monumentos al Libertador ya que no reflejan al genuino Bolívar.

Para poder apreciar a Bolívar como ser humano, es necesario asomarnos a su interioridad, pasando por alto los símbolos concretos de su gloria. La novela misma entraña este mensaje. En sus estatuas, retratos y efigies en monedas, el pecho del Libertador está condecorado de insignias republicanas y medallas alusivas a sus hazañas épicas. En los monumentos como en los lienzos históricos, Bolívar aparece frecuentemente empuñando una espada. Las estatuas ecuestres del Libertador lo muestran cabalgando un caballo épico. Todos estos símbolos conforman la parafernalia de glorificación de este semidiós del culto heroico.

En la novela, el propio personaje de Bolívar se va desprendiendo y despojando de toda esta parafernalia de veneración. Para el Bolívar otoñal, toda esta indumentaria de deificación ensombrece su naturaleza humana. Al final de su vida, sus bienes eran tan exigüos que se siente identificado con los pobres, los huérfanos y los desamparados.

Lo que nos quiere transmitir el personaje de Bolívar es que lo que vale a fin de cuentas, es la humanidad de una persona, aunque la misma sea una figura histórica venerada. De cara a la historia, Bolívar anhela ser recordado por las futuras generaciones como un hombre, y no como el objeto de un culto. A la hora de la muerte de Bolívar en la novela, sólo queda el ser humano con sus defectos y virtudes, sus aciertos y fracasos. De manera que el propio personaje de Bolívar se desacraliza a sí mismo como deidad de la historia oficial al despojarse de los artefactos de su culto heroico.

De cara a la historia, Bolívar anhela ser recordado por las futuras generaciones como un hombre, y no como el objeto de un culto.

El primer acto simbólico en que el personaje de Bolívar se deshace de uno de los signos de su gloria ocurre cuando sale de Bogotá. A la hora de partir, Bolívar no lleva insignias en su uniforme para dramatizar su destitución del poder político y militar. De hecho, se caracteriza a Bolívar en la novela como un “proscrito ilustre” (41).

Previo a su salida de Bogotá, Bolívar pone en venta muchos de sus bienes para sufragar los gastos de su exilio. Estos bienes incluyen reliquias de sus viajes, y obsequios de reyes y potentados extranjeros hechos en reconocimiento de sus alcances como libertador y fundador de repúblicas. El Libertador también vende sus caballos épicos (33).

Ya en Cartagena, Bolívar se debate entre embarcarse rumbo a Europa, o hacer un último intento para redimir su obra. Para aligerar el equipaje, Bolívar comienza a legarle a sus parientes y allegados lo que le resta de sus valiosas pertenencias. El Libertador otorga sus medallas conmemorativas en oro y plata, y monedas con su efigie (213-14). Bolívar también le concede a un amigo su espada honorífica de brillantes, otorgada a él por el gobierno del Perú. Lo mismo sucede con la gran estrella de Bolivia incrustada de brillantes.

Bolívar toma también la resolución de librarse de todo lo relacionado a la política y a lo militar. Acerca de esto se dice que: “Las intrigas cositeras de los militares y los abusos de los políticos lo exasperaban tanto, que una tarde decidió con un golpe en la mesa que no soportaba más ni a los unos ni a los otros. ‘Díganles que estoy hético para que no vuelvan,’ gritó” (217-18). También proscribió todo lo marcial: “Fue una determinación tan drástica, que prohibió los uniformes y los ritos militares en la casa” (218).

La renuncia de Bolívar al mundo político y militar es un gesto transitorio en la trama, ya que: “no logró sobrevivir sin ellos . . .” (218). Sin embargo, el mismo tiene connotaciones interpretativas en términos de su desmonumentalización en la novela. Su abjuración de todo lo político y lo marcial es el acto que culmina su desprendimiento de los símbolos de su deificación. El rompimiento de Bolívar con el mundo político y militar es una alegoría del uso y desuso de la figura histórica del Libertador y de su ideario por parte de políticos y militares. García Márquez denuncia mediante esta alegoría el control que ejerce el estado sobre la figura del Libertador mediante el culto oficial.

Como una novela que cuestiona a la historia oficial, El general en su laberinto impugna y subvierte la negativa del culto histórico de conceptuar a Bolívar como un político. Los historiadores del culto han propugnado la imagen de Bolívar como un estadista pulcro para enaltecerlo muy por encima de la condición de un político ambicioso y calculador. A juicio de Carrera Damas, Bolívar era en efecto un político consumado.

En los episodios en que el general trata con la lucidez de antaño materias de estado frente a oficiales militares o civiles, se contempla a un Bolívar que aplica los dotes de un político experimentado. Mediante el siguiente monólogo, Bolívar mismo enumera sus aparentes contradicciones políticas: “Ya se que se burlan de mí porque en una misma carta, en un mismo día a una misma persona le digo una cosa y la contraria, que si aprobé el proyecto de monarquía, que si no lo aprobé, o que si en otra parte estoy de acuerdo con las dos cosas al mismo tiempo” (206). A estos señalamientos, se añaden los siguientes:

Lo acusaban de ser veleidoso en su modo de juzgar a los hombres y de manejar la historia, de que peleaba contra Fernando VII y se abrazaba con Morillo, de que hacía la guerra a muerte a España y era un gran promotor de su espíritu, de que se apoyó en Haití para ganar y luego lo consideró un país extranjero para no invitarlo al congreso de Panamá, de que había sido masón y leía a Voltaire en misa, pero era el paladín de la iglesia, de que cortejaba a los ingleses mientras se iba a casar con una princesa de Francia, de que era frívolo, hipócrita, y hasta desleal, porque adulaba a sus amigos en su presencia mientras denigraba de ellos a sus espaldas.

(206-7)

La justificación que da el general es la de un consumado político pragmático: “‘Pues bien: todo eso es cierto pero circunstancial,’ dijo, ‘porque todo lo he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda.’ Y concluyó en caribe puro: ¡Lo demás son pingadas!’” (207). La invocación de esta justificación es la de un político que no ha escatimado medios en la consecución de un ideal supremo. De esta forma, García Márquez consigna en la obra su concepción de Bolívar como un político diestro y ambicioso. Este paradigma de Bolívar como un político preeminente desmonumentaliza la imagen ciceroniana del Libertador consagrada por el culto histórico.

2.7B La caribeñización de Bolívar

La dinámica por la cual se culmina la desmonumentalización del Libertador construido por el culto oficial en la novela lo es la caribeñización de Bolívar. El general en su laberinto es un intento ambicioso de devolverle a la figura histórica de Bolívar su

identidad caribeña en términos étnicos y culturales. Para García Márquez, la desfiguración de los rasgos mulatos de Bolívar ha sido consumada por el culto heroico oficial mediante la europeización de las efigies del Libertador en estatuas, medallas, monedas y pinturas. Otra de las máximas creaciones del culto a Bolívar ha sido la de propugnarlo como figura paradigmática de la civilización hispanoamericana. El Libertador ha venido a simbolizar a toda Hispanoamérica, a expensas de la creación de consciencia sobre sus raíces caribeñas. De forma que una de las miras intelectuales centrales del relato de García Márquez es el de reinscribir a la figura histórica del Libertador dentro del entorno étnico y cultural caribeño.

La caribeñización de Bolívar en El general en su laberinto se realiza mediante la concienzuda reconstrucción de la identidad caribeña del prócer en una gama de facetas fundamentales. García Márquez reconstruyó en la novela la forma de hablar de Bolívar en su vida cotidiana. En la refundición del Bolívar caribeño, García Márquez dota a su personaje del acento y el léxico propios de un caribeño nato. En forma análoga, el Bolívar caribeñizado exhibe los hábitos y gustos culinarios engendrados por una sociedad determinada culturalmente por la plantación esclavista.

Más allá del caribeñismo de Bolívar en el hablar, en el vivir, y en el comer, García Márquez lo perfila con los rasgos propios de un mulato caribeño, en contravención de su representación románica oficial. El caribeñismo perdido de Bolívar también se pone de manifiesto mediante sus reminiscencias y su nostalgia por su vida pasada en el entorno del Caribe. El destino cerró simbólicamente el ciclo de vida del Libertador llevándolo a

morir a la hacienda caribeña de San Pedro Alejandrino en Santa Marta, Colombia. Al final de su existencia, Bolívar vuelve a sus orígenes caribeños.

Como se ha aseverado anteriormente, la primera pincelada que traza García Márquez de Bolívar al comienzo del relato constituye la develación del Libertador caribeño. Al mismo tiempo que García Márquez traza el deterioro fisonómico y fisiológico de su personaje histórico, acentúa los rasgos de su identidad mulata caribeña: “Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribe se habían vuelto de ceniza . . .” (12). El caribeñismo del Bolívar otoñal va cobrando nuevos matices con el avance del relato. Mediante la proliferación de estos referentes, se va hilando un rico tapiz de alegorías de la identidad cultural del Caribe con la figura afrocaribeña de Bolívar en el centro.

Una de las pruebas más fehacientes de la identidad caribeña es el acento propio de los nativos de la cuenca caribeña. El acento caribeño de Bolívar en la novela se denota en la siguiente cita: “Su voz era metálica y con grandes grietas de fiebre, y su acento caribe, que tantos años de viajes y cambios de guerra no habían logrado amansar, se sentía más crudo frente a la dicción viciosa de los andinos” (42). Cuando se sobresalta, el personaje de Bolívar emplea en su léxico voces propias del Caribe, como: “carajos” y “la vaina.” Una muestra gráfica del uso de caribeñismos en el discurso de Bolívar en la novela lo es la siguiente cita: “‘La vaina es que dejamos de ser españoles y luego hemos ido de aquí para allá, en países que cambian tanto de nombre y de gobiernos de un día para el otro, que ya no sabemos ni de dónde carajos somos,’ dijo” (190). Otro ejemplo del uso de estos caribeñismos ocurre cuando el Libertador recibe la fatídica noticia del

asesinato del mariscal Sucre: “Se dio una palmada en la frente, y tiró del mantel donde estaba todavía la loza de la cena enloquecido por una de sus cóleras bíblicas. ‘¡La pinga!,’ gritó” (192).

El Libertador de la novela no sólo habla como caribeño, sino añora volver a comer los platillos más típicos de la región: “Usted no se imagina lo que daría yo por estar comiéndome un hervido de carne gorda en San Mateo” (190). De hecho, cuando arriba al litoral caribeño de Colombia es agasajado con su equivalente, un sancocho⁵⁶:

Bajo la enorme ceiba del puerto lo esperaba don Cástulo Campillo . . . que tenía en su casa un sancocho costeño en honor del general. La invitación se inspiraba en que en su primera visita a Zambrano él había almorzado en una fonda de mala muerte en el peñón del puerto, y había dicho que aunque sólo fuera por el succulento sancocho costeño tenía que regresar una vez más al año. (127)

En otra escena de la novela, Bolívar se empacha de guayabas, una de las frutas más típicas del Caribe. El atracón de guayabas le provoca una aguda indigestión.

En la reminiscencia que hace Bolívar en la novela de su primer viaje fuera del Caribe a Europa, el cual lo llevó en su primera escala al México virreinal en 1799, se contrasta la marcada diversidad regional y cultural entre lo que podríamos llamar Indoamérica⁵⁷ y el Caribe. Esta crónica de viajes a México evocada por Bolívar denota su sorpresa como caribeño ante este otro nuevo mundo que iba descubriendo a su paso, tan diferente del entorno geográfico y cultural suyo. Acerca de esto se dice en la novela: “le dio tiempo de ir en coche hasta la ciudad de México, trepando casi tres mil metros por entre volcanes nevados y desiertos alucinantes, que no tenían nada que ver con los

amaneceres pastorales del valle de Aragua donde había vivido hasta entonces. ‘Pensé que así debía de ser la luna,’ dijo” (226). Sobre su visita a la capital azteca, se hace la siguiente apreciación: “En la ciudad de México lo sorprendió la pureza del aire y lo deslumbraron los mercados públicos . . .” (226). La narración en la novela de las memorias de viaje de Bolívar son aptas para poner en relieve su idiosincrasia caribeña, ya que la misma aun no había sentido la influencia de corrientes culturales ajenas al Caribe. La perspectiva juvenil de Bolívar como viajero caribeño constituye otro recurso por el cual García Márquez reinscribe al mismo como caribeño nato.

La novela no sólo perfila el caribeñismo de Bolívar mediante todo aquello que le deslumbra o sorprende de México, sino por aspectos que lo impresionan negativamente: “Pero lo deprimieron los días cortos de febrero, los indios taciturnos, la lluvia eterna, todo lo que después habría de oprimirle el corazón en Santa Fe, en Lima, en La Paz, a todo lo largo y lo alto de los Andes, y que entonces padecía por primera vez” (226-27). Esta última aserción en el relato distintivamente demarca la identidad de Bolívar dentro del ámbito caribeño. Del anterior testimonio se aduce el hecho de que Bolívar nunca se adaptó al entorno geográfico y cultural de las naciones andinas, no empuja a que en ellas transcurrió la mayor parte de su vida una vez que se consagrara a la liberación y unificación del continente. Contrario a la primacía en la conciencia histórica hispanoamericana de la figuración continental del Libertador, El general en su laberinto privilegia la concepción de Bolívar como caribeño, relegando a un segundo plano su simbolismo hemisférico.

En El general en su laberinto, García Márquez nos presenta dos semblanzas de Bolívar en las que reconstruye sus rasgos de mulato caribeño. Una de estas semblanzas reconfigura la apariencia mulata de Bolívar a poco más de treinta años. La otra estampa destaca el afrocaribeñismo del Libertador en su fase otoñal. Para presentar en la novela un perfil de las facciones mulatas de Bolívar en su juventud y en su ocaso, García Márquez se valió de la iconografía original del Libertador reseñada anteriormente. Bajo la óptica de García Márquez, estos retratos hechos al natural captaron íntegramente el auténtico aspecto mulato de Bolívar.

Una de estas semblanzas caribeñas del Libertador en la novela lo presenta cuando contaba con treinta y dos años de edad, y estaba exiliado en Jamaica. Para la conformación de esta estampa de Bolívar en su temprana madurez, García Márquez se fundamentó en el retrato anónimo del Libertador realizado en Haití en 1816. García Márquez avala la fidelidad del Retrato anónimo de Haití con otra iconografía que se remonta a la adolescencia de Bolívar, el Retrato anónimo de Madrid. El retrato de Madrid perfiló también en forma genuina el cariz afrocaribeño de Bolívar en tiempos previos a su incursión en la causa emancipadora, cuando no podían existir agendas glorificadoras que blanquearan su efigie. La novela autoriza estas dos fuentes iconográficas con la siguiente sentencia: “El más antiguo de sus retratos era una miniatura anónima pintada en Madrid cuando tenía dieciséis años. A los treinta y seis le hicieron otro en Haití, y los dos eran fieles a su edad y a su índole caribe” (186).

En el trasfondo histórico de Bolívar en Jamaica, García Márquez inserta un interludio amoroso platónico entre el personaje ficticio de Miranda Lyndsay y el entonces

proscrito joven Libertador. Miranda invita a Bolívar a un encuentro amoroso, salvándolo así de un atentado en contra de su vida. Miranda Lyndsay lo evoca de la siguiente forma en la novela: “Ella había de recordarlo siempre como un hombre que parecía mucho mayor de sus treinta y dos años, óseo y pálido, con patillas y bigotes ásperos de mulato y el cabello largo hasta los hombros” (84).

En efecto, como hemos reseñado, el retrato de Haití capta a un Bolívar joven, de espesos bigotes, largas patillas, y cejas gruesas y arqueadas. Sus labios son algo pronunciados, como lo podrían ser los de un mulato caribeño. Otra característica del Bolívar de Haití que podría ser interpretada como un rasgo mulato, lo es el cabello negro y ensortijado. Aunque los rasgos que presenta este retrato haitiano de Bolívar no son determinantes de su afrocaribeñismo, en conjunto, es la efigie que más se aproxima a una concepción mulata de Bolívar.

La semblanza del Libertador que es emblemática de la novela, lo es la del Bolívar mulato otoñal. De las iconografías que captaron al Libertador en el crepúsculo de su vida, García Márquez se inspiró en el retrato de Bolívar que realizó José María Espinosa en Bogotá en 1828. En la novela se privilegia esta iconografía con el siguiente señalamiento: “El pintor neogranadino José María Espinosa lo había pintado en la casa de gobierno de Santa Fe poco antes del atentado de septiembre . . .” (185). García Márquez denota en la novela que Bolívar no quiso reconocerse en este retrato: “el retrato le pareció tan diferente de la imagen que tenía de sí mismo, que no pudo resistir el impulso de desahogarse con el general Santana, su secretario de entonces. ‘¿Sabe usted a quién se parece este retrato?,’ le dijo. ‘A aquel viejo Olaya, el de la Mesa’” (185-86). Olaya era

un anciano octogenario. A pesar de la renuencia del personaje de Bolívar de verse reflejado en el retrato de Espinosa, en la novela se convalida la fidelidad de este retrato con la siguiente aserción: “En cambio el retrato de Espinosa no se parecía a nadie más que a él, a los cuarenta y cinco años, y ya carcomido por la enfermedad que se empeñó en ocultar y en ocultarse a sí mismo incluso hasta las vísperas de la muerte” (186).

El rostro del Libertador en este retrato de 1828 muestra en efecto los estragos de su deterioro físico. Su rostro luce ajado, zanjado por los contornos de sus huesos faciales. Su cabellera ya no es abundante. La imagen de Bolívar que captó Espinosa era la de un hombre en la etapa otoñal.

Al igual que en los retratos de Haití y de Madrid, García Márquez apreció rasgos mulatos en el retrato de Bolívar que realizó Espinosa en 1828. Así como los pintores anónimos de Haití y Madrid, Espinosa delineó en su retrato los labios gruesos de Bolívar. Se puede apreciar también el cabello ensortijado de Bolívar, a pesar de la pérdida del mismo. Para la época en que Bolívar posó para Espinosa, ya habían desaparecido de su cara sus ásperas patillas y bigotes que García Márquez considera propias de un mulato.

La representación de Bolívar en la novela como un mulato caribeño es diametralmente contraria a la de sus estatuas neoclásicas. Tenerani y Tadolini lijaron en sus estatuas bolivarianas los cabellos ondulantes propios de un semidiós mitológico grecolatino. Estos artífices de la estatuaria heroica también descartaron bigotes y patillas a la hora de perfilarlo. Los rasgos labiales no son pronunciados. En conjunto, las características faciales de las estatuas de Bolívar son las de un europeo del Mediterráneo.

Para García Márquez, los documentos gráficos de Haití, de Madrid y de Espinosa demuestran su contención de que los rasgos mulatos de Bolívar han sido blanqueados de medallas, monedas, estatuas y de otras pinturas con la progresión de su culto heroico. Acerca de esta contención se dice en la novela: “Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores⁵⁸ iban idealizándolo, lavándole, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas” (186). García Márquez también sustenta su concepción mulata de Bolívar con la siguiente aseveración sobre la genealogía del Libertador: “Tenía una línea de sangre africana, por un tatarabuelo paterno que tuvo una hija con una esclava africana, y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban El Zambo” (186). La evidencia iconográfica y contenciones sobre la genealogía de los Bolívares constituyen las piedras angulares de la concepción caribeña del Libertador en la novela.

La noción de la línea de sangre africana en la familia del Libertador ha constituido un debate en la historiografía y en la genealogía bolivariana. La polémica gira en torno a la tatarabuela, la bisabuela y la abuela de Bolívar por la rama paterna. La identidad y la procedencia étnica o racial de la tatarabuela de Bolívar ha constituido un enigma para historiadores y estudiosos de la genealogía. No se han podido recabar documentos en los archivos coloniales que establezcan definitivamente la identidad de esta tatarabuela de Bolívar.

Lo que sí se sabe de ella, es que sostuvo amores extra maritales con un acaudalado comerciante y terrateniente radicado en Venezuela de nombre Francisco Marín de Narváez. De estas relaciones nació una hija natural, María Josefa Marín de Narváez

(nacida en 1668), futura bisabuela de Bolívar. Marín reconoció debidamente a su hija. Mas sin embargo, Marín nunca identificó concretamente a la madre de María Josefa, ni en el acta de bautismo de su hija, ni en su testamento en el cual la declaró heredera universal de sus bienes.

María Josefa a su vez, se casó con Pedro de Ponte Andrade y Montenegro, procreando a María Petronila de Ponte y Marín de Narváez (1684-1736) destinada a ser la abuela del Libertador. María Petronila vino a formar parte de los ancestros de Bolívar al convertirse en la segunda esposa de Juan de Bolívar y Martínez de Villegas en los albores del siglo XVIII.

A la hora de ensamblar el árbol genealógico del Libertador, la línea materna de María Petronila ha suscitado una gran interrogante en la mente de historiadores y genealogistas. Al realizar indagaciones sobre su madre María Josefa, se toparon con su condición de hija natural y la incógnita de la identidad de la madre de su madre. En su libro La genealogía del Libertador (1983), Ramón Darío Suárez explica lo que se ha conjeturado del origen racial de la abuela de Bolívar: “Dentro del cuadro brillante del ancestro de Bolívar surge el problema de la Marín, una de las abuelas paternas del Padre de la Patria, tenida por algunos genealogistas e historiadores como mestiza o samba” (27). La problemática de esclarecer contundentemente la procedencia racial de María Petronila y su línea materna ha formado dos vertientes de opinión entre académicos:

Para unos, resulta innegable la ascendencia africana de la madre de María Josefa Marín de Narváez bisabuela paterna del Libertador. Para otros, es falsa o un tanto atrevida tal afirmación. Realmente hasta el presente no se ha encontrado prueba

documental alguna que ratifique una u otra tesis y todo se reduce a meras conjeturas. (Darío 27-28)

El enigma sobre “el nudo de la Marín⁵⁹,” como se le ha venido a referir en círculos académicos, constituye un eslabón perdido en un árbol genealógico que como el del Libertador ha sido documentado hasta la misma Edad Media. Como lo constata Darío, más de sesenta familias provenientes de la clase criolla caraqueña, así como de casi toda España, y buena parte de Europa constituyen los antepasados de Bolívar⁶⁰.

En su calidad de genealogista bolivariano, Darío no comparte la tesis de la línea de sangre africana en la familia del Libertador (28). Para Darío, a pesar de que: “En torno del origen materno de María Josefa Marín de Narváez se han tejido las más variadas especulaciones y hasta se ha querido como tender un manto de misterio en torno de su nacimiento” (28); la naturaleza racial de la madre de María Josefa no es necesariamente un enigma indescifrable. Bajo la óptica de este genealogista, un análisis textual de la exigua documentación relacionada a María Josefa, combinados con los conocimientos históricos que se tienen sobre la sociedad colonial, no dan cabida a la hipótesis racial afrocaribeña.

Si bien es cierto que se desconoce a la madre de María Josefa, Darío sostiene que se sabe a ciencia cierta quién fue el padre: “Como es sabido esta señora era hija del Capitán Francisco Marín de Narváez, destacado vecino de Caracas, y persona de notable fortuna personal y descendiente de conquistadores y por lo tanto de condición hidalga de ‘sangre y solar conocidos’” (28). En su última voluntad, Marín testimonió que la madre de su hija era de igual condición racial y social a él, como lo señala Darío: “Éste afirmó

testamentariamente: ‘Haberla habido en doncella muy principal, con quien pudo casar sin impedimento alguno y cuyo nombre calla por respeto a su linaje’” (28). ¿Falseó el Capitán la verdad sobre la madre de su hija en su testamento? Los proponentes del afrocaribeñismo en la sangre de Bolívar han puesto en duda la probidad del alegato del capitán Marín:

Algunos han sostenido . . . que tal declaración no pasó de ser una mentira piadosa del Capitán Marín para ocultar el origen esclavo de la madre de su hija y así poderle asegurar a ésta un puesto decente en la vida y en la sociedad caraqueña; los sostenedores de la tesis en referencia afirman que la madre de María Josefa Marín de Narváez era una esclava negra del propio Capitán Marín de Narváez, o una india de Aroa, zona donde el citado capitán poseía algunos bienes, entre ellos, unas minas de cobre. (Darío 28)

En adición a estas sospechas, los propulsores de la tesis afrocaribeña del nudo de la Marín citan noticias de cronistas de la era del Libertador en las cuales se le atribuye sangre africana, o se le describe como un mulato. Un buen ejemplo de estas fuentes contemporáneas lo es la descripción de Bolívar por parte de un sacerdote que aparece en La estatua sin pedestal de Serrano. La cita dice así: “‘Mozo con aspecto feroz y amulatado’ afirmó José Antonio Torres, cura realista y apasionado como pocos, que conoció a Bolívar en sus buenos años” (16). Por su parte, Darío le resta autoridad a este tipo de fuentes históricas: “Mas no existen documentos que avalen tal afirmación y algunas de tales noticias no tienen otro origen que el odio que algunos sintieron por

Bolívar, cuando éste alcanzó tal grandeza que dejó atrás a los otros prohombres hispanoamericanos” (28).

Debido a la problemática que suscitan estas fuentes históricas parcializadas, el testamento del capitán Marín es central en la tarea de dilucidar los méritos del argumento en pro del afrocaribeñismo del Libertador. Darío cree en la fidelidad de las declaraciones del capitán Marín en cuanto a la condición y procedencia de la madre de su hija. Para amparar su fe en las palabras del testamento consignadas por Marín, Darío aduce argumentos de índole religioso y moral que debieron pesar en la conciencia del Capitán en la hora postrera de su existencia. Estos son sus argumentos al respecto:

A pesar de que algunos califiquen sus declaraciones de mentiras piadosas, esto podría tal vez ser cierto, pero se me hace muy violento pensar que, en aquella lejana época, siglo XVII, en que los principios religiosos regían más o menos a plenitud en la vida diaria, pudiese consignarse una mentira en una declaración testamentaria, ya que, para esa época tales documentos no sólo eran la expresión de la última voluntad del otorgante sino una especie de última confesión y por lo tanto en ellos no se iba a consignar una mentira, ni con la mejor de las buenas intenciones, por cuanto que ello era tenido como medio infalible para recibir el castigo de la eterna condenación. (28-29)

Otro argumento que esgrime Darío para soliviantar la tesis de la savia africana en los Bolívar, es que a pesar de que María Josefa era hija natural, nadie entre sus parientes allegados jamás impugnó los derechos de ella a la fortuna de su padre. Estas formulaciones que Darío denomina de naturaleza sucesoral, a su criterio acreditan aun

más la entereza del testimonio de Marín: “Y aparte de las consideraciones de orden religiosa ya expuestas, existen las de orden sucesoral; estas, nos permiten tener como valederas las ya señaladas declaraciones testamentarias del Capitán Marín sobre la verdadera condición de la madre de su hija . . .” (29).

En el apartado de La genealogía del Libertador dedicado a reseñar a María Josefa, Darío enfatiza que: “El capitán Marín de Narváez no sólo la reconoció como hija suya sino que la declara heredera universal de todos sus bienes y al mismo tiempo afirma haberla tenido de mujer blanca y de alcurnia, y como blanca de calidad fue tenida en todo momento y hasta pudo casarse sin problema alguno con un hidalgo peninsular” (135-136). A los trece años su tutor Pedro Jaspe de Montenegro dio a María Josefa en matrimonio a su sobrino Pedro de Ponte Andrade. El enlace se efectuó en forma normal. De haber sido mestiza o mulata, aduce Darío, se hubiera tenido que gestionar al gobierno colonial un permiso para que ella se casara con Pedro de Ponte y Andrade. Tampoco entonces se intentó invalidar el testamento de Marín, como acentúa Darío: “Nuevamente asentamos que si hubiese habido alguna duda sobre la ascendencia materna de María Josefa, es seguro que los más próximos parientes de su padre hubiesen intentado impugnar el testamento de aquel y su tutor no la hubiese casado con su sobrino carnal, blanco de la primera distinción, y por añadidura peninsular” (29).

Los historiadores proponentes de la línea sanguínea africana han interpretado como un indicio de problemas raciales en la familia Bolívar los tropiezos que éstos confrontaron al procurar de la corona española un blasón de nobleza. Juan de Bolívar (abuelo del Libertador) quiso coronar su rango social y fortuna gestionando que el

monarca Felipe V le otorgase un marquesado para la villa de San Luis de Cura que él había fundado en 1717. Este privilegio era mayormente reservado para peninsulares.

El prologista de La genealogía del Libertador, Carlos Chalbaud Zerra resume así el postulado de los historiadores de la tesis afrocaribeña acerca de los problemas nobiliarios de los Bolívar:

Pero cuando las autoridades españolas, para oficializar el título, exigieron a los Bolívar la presentación de papeles que acreditaban su pureza de sangre y su tradición de hidalguía, surgió un inconveniente destinado a echar por tierra las aspiraciones de don Juan: la dificultad -que resultó invencible establecer plenamente la pureza de sangre de una de las doncellas situada en posición clave en el árbol genealógico de la familia. (20-21)

Los proponentes del afrocaribeñismo de Bolívar han planteado que la problemática de la pureza racial involucraba a la línea materna de la esposa de Juan de Bolívar. La savia africana según ellos, pudo haber sido aportada a los Bolívar con el matrimonio de María Petronila y Juan de Bolívar.

Sobre la concesión del referido título nobiliario, Darío apunta que Juan de Bolívar falleció sin poder culminar estas gestiones con la corona española (31). Darío explica que Martín de Bolívar y Ponte, hijo de Juan de Bolívar y María Petronila llevó adelante infructuosamente las gestiones con la corona para la obtención del título. El último de los Bolívar en procurar el marquesado para 1792 lo fue Juan Vicente de Bolívar y Palacios (nieto de Juan de Bolívar y María Petronila), hermano mayor del Libertador. Habiendo quedado huérfanos de padre y madre Juan Vicente, Simón y sus dos hermanas, los tíos

maternos dieron continuidad a estos trámites a nombre de su sobrino mayor. Acerca de estos trámites, Darío dice que: “Las cartas de Carlos y Esteban Palacios y Sojo, tíos del pretendiente, sobre todo las del primero no dejan entrever que el problema tropezado por ellos en la Corte fuese de carácter racial sino más bien sucesoral . . .” (31).

Otra posible explicación de la inhabilidad de los Bolívar en instaurarse como marqueses, es que la problemática para la corona española no radicaba ni en la ilegitimidad de María Josefa, ni en su posible línea sanguínea africana, sino en el hecho de que su padre comerció en la trata de esclavos (Darío 31-32). Sobre esta posibilidad, Darío asevera que: “parece ser que tal actividad sí constituía medio seguro para impedir o por lo menos dificultar la obtención de títulos de Castilla” (32). Darío no cree que la limpieza de sangre fuese un requisito indispensable para el otorgamiento de escudos de nobleza:

Considerar que la ilegitimidad o el mestizaje de María Josefa Marín de Narváez fuese el obstáculo que impidió a su nieto Martín de Bolívar y Ponte o a su biznieto Juan Vicente de Bolívar y Palacios obtener el deseado título de Castilla . . . es simplemente una equivocación, ya que esa filiación nunca pesó en la concesión de títulos nobiliarios de España. . . . (32)

Para sustentar esta contención, Darío menciona en su libro los nombres de personajes históricos de España que a pesar de su condición de hijos ilegítimos, o de tener ancestros judíos, la corona les concedió títulos y heredades.

En La genealogía del Libertador se expone una posible explicación de por qué surgió la teoría sobre la sangre africana en los Bolívar. Sobre esto se dice:

Volviendo al asunto del supuesto origen negro de la madre de María Josefa Marín de Narváez, cabe señalar que parece ser que la equivocación deriva del enlace en trance de muerte del Capitán Pedro Domingo de Ponte y Marín de Narváez y la negra Lorenza María de Ponte, de la esclavitud de los Ponte y Silva Vasconcelos.

(32)

Pedro Domingo de Ponte era hijo de Pedro de Ponte Andrade y María Josefa.

Partiendo de estos datos, se hace la siguiente inferencia: “Y así fue atribuida al padre la acción del hijo, mas esta ascendencia en forma alguna podía tocarle a Bolívar por ser el contrayente ascendiente colateral y no directo” (Darío 32). De acuerdo con el razonamiento anterior, el Libertador no podía tener sangre africana ya que él no descendía directamente de Pedro Domingo de Ponte, sino de su hermana María Petronila.

En la historiografía bolivariana:

Es indudable que se ha querido confundir, no sé si ingenuamente o con mala intención, el matrimonio de Pedro Domingo de Ponte y Marín de Narváez y la negra Lorenza María de Ponte . . . con la de su padre Pedro de Ponte Andrade y Jaspe Montenegro con María Josefa Marín de Narváez; atribuyéndole a éste la acción de aquel. (Darío 32)

Para dejar en claro la distinción entre padre e hijo, se ofrecen los siguientes datos:

El mentado Pedro Domingo nació en Caracas del enlace antes señalado, y después de desempeñar algunas funciones públicas en su tierra natal, pasó a establecerse en La Victoria, donde hizo vida marital con la ya citada Lorenza María de Ponte,

con quien procreó varios hijos que luego legitimó en el lecho de muerte al casar con su concubina. (Darío 32)

En su libro titulado Estudio sobre la genealogía del Libertador (1975), Rafael L. Fuentes Carvallo impugna por igual a los historiadores que han propugnado la hipótesis sobre la procedencia afrocaribeña de la tatarabuela del Libertador: Su impugnación dice así:

Las circunstancias y detalles que alrededor de este hecho a continuación se refieren, han constituido, equivocadamente interpretados, la pseudoargumentación de la leyenda de la existencia de ‘la sangre negra o indígena’ en la estirpe del Libertador, difundida originalmente por enemigos políticos de éste, y alguno que otro desafortunado historiador que ha pretendido incluir las pasiones en el científico campo de la Historia, en todo caso con intención peyorativa, y al parecer con la ignorancia de que al tratar en vano de ofender a una figura que está fuera de su alcance, en realidad lo que han conseguido es insultar la dignidad de los pueblos negros e indios. (38)

Fuentes también da entero crédito al testimonio sobre la madre de María Josefa, contenido en el testamento de su padre:

En primer lugar debe establecerse claramente que, aparte del crédito que este documento merece por sí mismo, mientras no pueda aportarse nada en concreto en contrario, la citada falta de necesidad de ‘dispensación,’ implica por sí misma la calidad de la doncella dentro del contexto social contemporáneo; lo cual, sin

entrar a juzgar sobre las discriminaciones de entonces, descarta toda posibilidad de tratarse de una persona de raza diferente a la blanca. (39)

Más allá del citado testamento, Fuentes explica que según La Enciclopedia del idioma de Martín Alonso, el término “doncella principal” en los siglos XVI y XVII significaba “la joven de distinción que servía a las grandes señoras” (39).

Una tercera razón por la que Fuentes da fe al testimonio de Marín, es la comprobación de la existencia de la inscripción de bautismo de su hija en los anales eclesiásticos. El documento fue asentado en el Libro V de bautismos de blancos de la Catedral de Caracas, en la página 239 (Fuentes 39). Sobre la contundencia de este documento expresa que: “Resultaría absurdo el implicar en las divagaciones citadas la integridad del párroco, los padrinos y testigos” (Fuentes 39). Fuentes esgrime como última prueba el hecho de que la corona les concedió finalmente a Juan de Bolívar y a sus descendientes el título de marqués de San Luis de Cura. Según Fuentes, la concesión de este título: “supone por sí mismo un expediente de ‘limpieza’ de sangre absolutamente indispensable” (39).

La concepción mulata del Libertador esgrimida por García Márquez no es una tesis disparatada, pues ha sido compartida por muchos historiadores respetables. Estos historiadores se han dado a la tarea de examinar también el árbol genealógico del Libertador con miras a comprobar la existencia de sangre afrocaribeña en los Bolívar. En su biografía titulada Bolívar (1959), el célebre historiador español Salvador de Madariaga discurrió sobre las raíces étnicas del Libertador. En esta obra Madariaga sostuvo que: “Puede darse por hecho que las ramas de la familia Bolívar todavía por explorar, y

americanas, arraigan en el suelo de las Indias, a través de una u otra de las estirpes de color . . .” (Bolívar I 65-66). El destacado historiador venezolano José Luis Salcedo Bastardo, autor de Bolívar: un continente y un destino, comparte esta concepción mulata del Libertador:

El hecho de que entre los ascendientes de Bolívar, por la rama paterna, figure doña María Josefa Marín de Narváez, hija natural de Francisco Marín de Narváez, nacida en Caracas en 1668, de cuya madre se ignora la identidad, ha dado pie para suponerle algún ancestro africano, todo ello habida cuenta de su hermosura y del bello matiz moreno de su piel. Simón Bolívar habría recibido así, por una parte la herencia de su medio geográfico en tantas generaciones afincadas aquí, y por otra, un tanto de sangre africana. . . . (68)

Serrano es otro de los historiadores que se ha inclinado a concebir a Bolívar como un mulato cetrino (9). La concepción afrocaribeña del Libertador que ostenta Serrano es delineada como sigue:

Sabía hacerse notar en donde quiera, por inquieto, nervioso, rebelde y hablador. Presto hacía olvidar a todos su tez cetrina, el cabello prieto y la desmirriada estampa que tenía. ‘Era un mulatico fino’ . . . y había por dónde, porque su árbol genealógico muestra –y muy cerca- un nudo negro, el de doña Josefa Marín de Narváez, causa a que no resultara el marquesado a que aspiraban aquellos Bolívar tan blancos, tan linajudos y tan aferrados a la agria cepa de su estirpe vizcaína.

(16)

Se da el caso también de historiadores de la vieja guardia que ni siquiera mencionan la posible línea de sangre africana de Bolívar, privilegiando su abolengo español. Ejemplo de tal vertiente en la historiografía bolivariana lo es la obra El superhombre: vida y obra del Libertador (1941) de J. A. Cova. El historiador Cova resume así los ascendientes del Libertador:

Los Bolívar venían exclusivamente de la raza ibera. Raza autóctona de la península hispana, casi pura y homogénea, de rasgos físicos y psicológicos determinados, pertenecientes a la rama mediterráneo-semita, de cráneo más o menos alargado, (dolicocefalo) y color blanco moreno, de sensibilidad irritable e intenso amor propio. Los ascendientes de Bolívar eran de sus mejores tipos, familias de hidalgos formadas en el batallar constante de la Edad Media. (18-19)

Otros historiadores rigurosos como Gerhard Masur en su biografía en inglés titulada Simón Bolívar (1945) adopta una postura neutral cuando trae a colación la polémica racial del Libertador. Luego de reseñar el enigma racial de la madre de Josefa Marín de Narváez, Masur calibra su postura en torno a este debate de la siguiente forma: “It is impossible to determine from the records whether or not she had European blood, but we must not decide at this time that Bolívar was a mulatto. However, a study of his physiognomy and certain character peculiarities . . . make it appear likely that he had a slight strain of Negro blood” (29).

Debido a la inexistencia hasta el momento de documentación incontrovertible sobre la procedencia racial de esta enigmática antepasada del Libertador, las disquisiciones de genealogistas e historiadores en cuanto a esta polémica se remiten al ámbito de las

conjeturas y las especulaciones. La incógnita del afrocaribeñismo de Bolívar quizás sea uno de esos misterios de la historia que nunca se pueda dilucidar satisfactoriamente. Ante la imposibilidad de un consenso académico sobre el afrocaribeñismo de Bolívar, García Márquez procedió a formarse su propio criterio una vez que evaluó las fuentes históricas, iconográficas y genealógicas. A la luz de estos razonamientos, no creemos que el Libertador mulato caribeño de la novela constituya un desafuero histórico. La concepción mulata de Bolívar representada en el “general” de la novela es tan plausible como los que lo visualizan como un criollo puro.

Por encima de las polémicas académicas, la visión mulata del Libertador de la novela debe de responder al ideal de García Márquez de conceptuar a Bolívar como parte del patrimonio afrocaribeño que engrandeció a la región. Este ideal está cifrado en que la figura del Libertador y Padre de la Patria encarne el crisol de razas que compone la población del Caribe. El imperante arquetipo románico de Bolívar en las artes ha anulado su posible contemplación como un caribeño que amalgamaba en su sangre y en su espíritu las savias africanas, amerindias y europeas que definen al caribeño arquetípico. De forma que la concepción mulata del Libertador promulgada en la novela es un intento de García Márquez de suplantarse el discriminatorio arquetipo europeo-americano de Bolívar ostentado por la oligarquía criolla por un arquetipo que apela a, y representa a la totalidad del pueblo caribeño.

En lo que concierne a García Márquez, no sólo este arquetipo es plausible desde una perspectiva histórica y genealógica, sino que es un imperativo político en una región como la del Caribe que está constituida mayoritariamente por mulatos. La imagen de un

Libertador que encarne a su pueblo puede revitalizarlo en la conciencia histórica de los caribeños del siglo XXI. La función de Bolívar como una de las máximas figuras ejemplares del Caribe, puede ser canalizada para potenciar la toma de conciencia política y la superación de las masas populares mulatas de la región, las cuales han sido históricamente la clase desposeída política y económicamente. En un sentido mayor, la celebración del Padre de la Patria como una magna figura que provenía de las razas constituyentes del Caribe puede servir de instrumento de unidad en el seno de las naciones de la región, así como de solidaridad entre ellas.

En la novela se simboliza la reconceptuación de Bolívar como mulato caribeño con el reclamo que hace el general de las minas de cobre de Aroa. El señorío sobre la región de Aroa fue aportado al patrimonio de los Bolívar con el casamiento de María Petronila Marín de Narváez y Juan de Bolívar. El abuelo de María Petronila, Francisco Marín de Narváez había sido el dueño original de este dominio. En las inmediaciones de Aroa se encontraban las minas de cobre de Cocorote.

En la novela, Bolívar hace alusión en reiteradas ocasiones a su reclamo de las riquezas de este legítimo patrimonio suyo al que las autoridades venezolanas no le acaban de reconocer sus derechos de posesión y usufructo. Es significativo que la contribución de estas riquezas a los Bolívar fuera hecha por la rama familiar de los Marín de Narváez, la misma rama que pudo aportar la línea de sangre africana. Como se ha señalado, algunos historiadores han conjeturado que la tatarabuela desconocida del Libertador podría haber sido una esclava del señorío de Aroa, con quien el capitán Marín engendró a

su hija natural María Josefa. El color del cobre representa en la novela la tez morena de Bolívar que heredó de la línea de sangre africana de sus abuelas paternas.

Así como se le deniega en la novela este rico legado, la historia oficial ha promulgado al Libertador como un héroe de origen netamente criollo desconociéndole su herencia racial mulata. El reclamo de las minas de Aroa en la obra es una alegoría también del imperativo de que se reconozca la ascendencia africana en el árbol genealógico del Libertador. El cobre incrustado en la entraña de la tierra que reclama Bolívar es simbólico de la riqueza africana que aquilató étnicamente y acaudaló culturalmente a su estirpe. Conjuntamente con el aporte de la ascendencia criolla caraqueña y europea al carácter del Libertador, la savia afrocaribeña contribuyó igualmente a la forjación de la personalidad singular de Simón Bolívar como una gran figura de la historia. Por medio del Bolívar mulato, García Márquez expresa el clamor del reconocimiento del acervo afrocaribeño en la procreación del Padre de la Patria.

Capítulo 3

La desmonumentalización de Benito Juárez en Noticias del Imperio

“no todos son héroes o traidores todo el tiempo ni cien por ciento”

Fernando del Paso en Noticias del Imperio

En la historia de los pueblos que han sido víctimas del colonialismo o el expansionismo imperialista uno de los efectos de tales transgresiones es la polarización de la conciencia histórica de estas naciones. Las eras en las que estas conquistas ocurrieron constituyen de acuerdo con la historia oficial las épocas negras del devenir histórico de una nación poscolonial. Los protagonistas históricos de tales intrusiones tienden a ser contemplados por la memoria colectiva como los personajes *non gratos* de su historia. México es una de las sociedades donde se han dado estas dinámicas de percepción histórica.

Debido a las repetidas intervenciones e incursiones extranjeras a través del acontecer mexicano, la conciencia histórica de este pueblo ha quedado marcada por el sable de los invasores. El traumatismo de las intervenciones ha gestado un fuerte nacionalismo, así como un acérrimo anti-intervencionismo que repudia tajantemente a los protagonistas de tales irrupciones. En particular, la historia oficial ha enturbiado una apreciación ecuánime del período de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio en México (1862-1867). La historia oficial ha demonizado a Maximiliano I⁶¹ y a Carlota ante la conciencia nacional como viles usurpadores.

Como intelectual, a Fernando del Paso probablemente le inquietaba la problemática memoria colectiva sobre la invasión francesa y el imperio de Maximiliano. Esta

inquietud lo llevó a concebir Noticias del Imperio⁶². Mediante la novela, del Paso confronta a la conciencia histórica mexicana con un revisionismo histórico de esta era traumática. La conciencia histórica de los pueblos tiene que reponerse de aquellos episodios tortuosos de su historia que la acosan a través de las generaciones. Del Paso ofrenda su novela como un instrumento mediante el cual la conciencia histórica de México pueda asimilar finalmente un suceso que ha contemplado por sobre cualquier otra consideración como un ultraje nacional inextinguible. Para erradicar el escarnio se hacía necesario mexicanizar a Maximiliano y a Carlota en la novela.

Vedándole el camino a la recapitulación de esta etapa histórica tortuosa yacía la figura del Coloso de Guelatao⁶³, como denomina a Benito Juárez el historiador Carlos Velasco Pérez en su historiografía titulada de la misma forma. Para cumplir con el exorcismo de Maximiliano y Carlota, fue menester para del Paso desmonumentalizar al Benemérito del culto oficial. Como en el caso del Bolívar de García Márquez, esto implicaba reconstruir la humanidad de Juárez sofocada por la historia oficial. De esta forma, el Benemérito de las Américas vuelve a ser el mortal don Benito en la novela. En contraposición, del Paso reconstruye de forma multifasética las identidades de Maximiliano y Carlota con el objetivo de proveer una semblanza más compleja y por ende completa de los emperadores repudiados por la historia oficial. En este capítulo se estudiará la desmonumentalización de Juárez en Noticias del Imperio.

Mientras que García Márquez desmonumentaliza al Bolívar grecolatino al perfilarlo como mulato caribeño, del Paso desplaza al coloso de bronce de su pedestal al acentuar la identidad india de Juárez y su inseguridad psicológica ante su contendiente, el Emperador

ario. El complejo de inferioridad étnica que mina la confianza de Juárez frente a Maximiliano en la novela, es exacerbado por su conciencia de clase social oprimida política y económicamente por tres siglos desde la conquista española. En la obra, Juárez perfila una obsesión o deslumbramiento con el abolengo real del archiduque austriaco, su refinamiento, su educación de príncipe, su complexión rubia.

Otro puntal de la desmonumentalización de Juárez lo es el énfasis en la condición errante de su presidencia. Noticias del Imperio pasa examen sobre el liderazgo político de Juárez en contravención a su culto histórico. Como se verá, en la novela se emplaza la actuación de Juárez en ciertos episodios polémicos de su carrera, de los cuales la historia oficial ha procurado exculparlo o los ha minimizado o pasado por alto. Inclusive en el umbral de la muerte contemplamos a Juárez delirante siendo enjuiciado por su propia conciencia sobre la ejecución sin clemencia de Maximiliano.

Como es el caso del Libertador en El general en su laberinto, la desmonumentalización del Benemérito en Noticias del Imperio es un acto de osadía por parte de del Paso. Juárez es considerado por la inmensa mayoría de los mexicanos como una de las figuras cimbras de su historia. Juárez se ha convertido en un mito heroico, en una figura de culto tanto popular como oficial. En forma paralela a Bolívar, la figura de Juárez erigida por el culto histórico ha rebasado los confines de los significados reales que se desprenden de su vida y obra. En aras de exaltar los valores legítimos de la existencia y legado de Juárez, la historiografía ha enaltecido su protagonismo histórico mediante la diseminación de significados atribuidos que han terminado por deificarlo.

A grandes rasgos, Juárez ha sido glorificado por su culto heroico como el más grande de los arquitectos de la llamada Reforma. Primero como ministro de Justicia y juez presidente de la Suprema Corte, y más tarde como presidente de la República, Juárez fue instrumental en efectuar la separación definitiva entre la Iglesia y el Estado mediante la promulgación de las leyes de la Reforma en la segunda mitad de los 1850. El culto a Juárez también glorifica al presidente por haber salvaguardado la integridad nacional en dos contiendas decisivas. Entre 1858 y 1861 Juárez defendió con éxito las instituciones republicanas liberales asoladas por la iglesia Católica y sus aliados conservadores durante la Guerra de la Reforma (1858-1861). Juárez también preservó la independencia nacional ante la Intervención Francesa y el intento de imponer un Segundo Imperio bajo Maximiliano entre 1862 y 1867. La historia oficial mexicana también ha laureado el riguroso apego de Juárez a la Constitución de 1857, y en general a los procedimientos legales establecidos. En El Coloso de Guelatao, Velasco Pérez exalta la conducta constitucional de Juárez y de sus correligionarios con el título de “apóstoles de la legalidad” (207).

No empecé a que la trascendental obra de la Reforma y la preservación de la República no se debieron singularmente a la actuación de Juárez, él ha llegado a simbolizar estas gestas políticas y militares. Es común que los exégetas de su culto se refieran a esa etapa histórica como la era juarista. Así como Bolívar encarna toda la era de lucha por la independencia y la fundación de repúblicas en buena parte de Sudamérica, Juárez es la personificación de su tiempo histórico. El acervo de principios filosóficos políticos que Juárez esgrimió durante su carrera son encapsulados por la historia oficial

bajo el término de juarismo⁶⁴. Esto a pesar de que tal ideario no se originó de su pensamiento enteramente. La historiografía también habla de un sector político distintivo durante esa época de carácter personalista que denomina de juarista.

Su origen humilde proveniente de la clase indígena oprimida, y el mérito de haberse superado hasta alcanzar la presidencia ha captado la imaginación de generaciones de mexicanos, especialmente la de los indios y mestizos. Es posible afirmar que así como la figura de Bolívar simboliza las aspiraciones y las posibilidades del pueblo venezolano, Juárez ha venido a representar el potencial de las masas populares mexicanas⁶⁵. El ideario juarista, así como los significados reales o atribuidos de su trayectoria histórica forman una parte significativa de la cultura política mexicana.

Al igual también que Bolívar, desde el tiempo en que pasó a la posteridad, Juárez ha sido invocado por sucesivos gobernantes liberales y revolucionarios de México para servir como factor de unidad y de superación nacional. Juárez ha fungido además como factor de gobierno, pues desde el dictador Porfirio Díaz (1876-1910) hasta los líderes de la Revolución Mexicana (1910-1920) y del P. R. I. (1928-2000) se han proclamado continuadores del juarismo. Más allá de las esferas oficiales, Juárez como Bolívar, también ha servido de refugio, consuelo y aliento para los sectores disidentes y regeneradores mexicanos a través de los tiempos.

El culto a Juárez ha venido a cristalizarse en representaciones artísticas subvencionadas tanto por el estado como por entidades privadas. Bien sea mediante el auspicio público o privado, ha proliferado la instauración de bustos, estatuas, y demás iconografías con la efigie del Benemérito a través de la República. Si bien los escultores

de Juárez han respetado sus rasgos de indio zapoteco, no atreviéndose a romanizarlo como a Bolívar, más allá del perfil de sus estatuas, muchos de los monumentos originales del Benemérito siguieron las pautas clásicas occidentales en su diseño. Tanto el día de su natalicio (21 de marzo), como el aniversario de su deceso (18 de julio) son conmemorados oficialmente en México.

Mediante sus organismos de enseñanza pública, el gobierno mexicano ha inculcado en cada nueva generación de mexicanos la veneración de Juárez. Desde su omnipotencia de máximo héroe de la segunda mitad del siglo XIX mexicano y su omnipresencia en la moneda nacional, en estatuas, murales y medallas, el coloso de la Reforma, el constitucionalismo y la integridad nacional ofusca una visión histórica más desapasionada de Maximiliano y Carlota.

En Noticias del Imperio Juárez desde una perspectiva racionalista, Maximiliano desde una postura monárquica e imperialista, y Carlota desde la demencia conforman un triángulo dialógico. Sus discursos se entrelazan en un debate histórico que ofrece tres versiones alternas de las tres figuras claves de la contienda entre el Imperio y la República. A ellos se les unen una multiplicidad de discursos históricos que abarcan desde los emperadores Napoleón III y Eugenia, autores intelectuales de la invasión francesa, hasta el del propio del Paso que asume la función de un historiador revisionista en muchos de los capítulos pares de la novela.

Previo al análisis de la desmonumentalización de Juárez en Noticias del Imperio, se reseñará su monumentalización en la historiografía y en la estatuaria. Para compendiar el origen y evolución del culto a Juárez, se empleará el estudio llamado El mito de Juárez en

México del historiador Charles A. Weeks (1977). Para reseñar cómo se ha inmortalizado a Juárez en estatuas nos fundamentaremos en el libro de Helen Escobedo titulado Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra (1992). Debido a que Juárez también fue glorificado en los grandes murales históricos de la era posrevolucionaria, en este capítulo se hará una introspección crítica de este fenómeno tan distintivo del culto heroico mexicano.

3.1 El mito de Juárez en México: Una visión del culto al Benemérito

A 130 años de su muerte, la figura de Juárez irradia aun un poderoso simbolismo heroico para los mexicanos⁶⁶. El culto popular y oficial ha forjado una imagen de Juárez que trasciende sus logros y sus virtudes. El culto al coloso de Guelatao se debe a que: “Juárez existe principalmente como un mito en México” (Weeks 169). De hecho: “Cuando los mexicanos aseveran que ‘México vive el ideal juarista’ quieren decir que Juárez continua funcionando como la encarnación simbólica de un importante mito nacional” (Weeks 10-11). A grandes rasgos, un mito proyecta visiones o imágenes subjetivas de la realidad presente o pasada. Las sociedades humanas tienden a mitificar a figuras y a acontecimientos históricos, así como a regiones geográficas. De modo que el mito de Juárez constituye el fundamento de su culto heroico. Conforme a Weeks: “El mito de Juárez consiste de tres elementos principales: el nombre ligado a una realidad histórica, los significados asociados al nombre (formando, en conjunto, el símbolo) y finalmente el grupo, institución o individuo específico que crea y emplea el símbolo” (169).

La mitificación de Juárez ha hecho de él un héroe nacional que ha venido a encarnar: “puntos de vista que [los mexicanos] comparten sobre el pasado, el presente y el futuro” (Weeks 12-13). De modo que el Benemérito de la Patria simboliza un consenso de valores nacionales atesorados por los mexicanos. Mediante esta figura heroica creada por la mitificación, los mexicanos simplifican y dan sentido a su comprensión del pasado, y proyectan sus concepciones y aspiraciones acerca de su presente y futuro. Más allá de servir como síntesis del pasado y suma de visiones actuales y del porvenir, los mexicanos han empleado el mito de Juárez para reflejar en su imagen y semejanza concepciones ideales de sí mismos como parte integral de un pueblo (Weeks 12). Esta dinámica denota que el mito de Juárez ha tenido un impacto psicológico social en la formación de la identidad mexicana.

El mito de Juárez germinó en vida del Benemérito. Como apunta Walter Scholes en Mexican Politics During the Juárez Regime, el Presidente se había convertido debido a su determinación en el símbolo nacional de la resistencia contra la invasión francesa y la usurpación del poder por Maximiliano (115). El 15 de julio de 1867 el Presidente hizo su entrada triunfal en la capital mexicana tras cuatro años de dirigir a un gobierno en constante fuga de las tropas francesas a través del norte de la nación. El 15 de mayo había caído Querétaro, el último reducto de las fuerzas de Maximiliano. El emperador usurpador había sido fusilado el 19 de junio. Como afirma Weeks: “Tanto la oposición interna como la extranjera habían sido silenciadas” (20). Los laureles de la alabanza popular recayeron sobre Juárez por su resuelto liderato. Juárez fue la única figura de envergadura nacional que emergiera tras dos décadas de conflicto armado (Weeks 20).

El Presidente vino a ser la personificación de la república triunfante y la unidad nacional. Fue aclamado en las Américas y en Europa⁶⁷. Se convirtió en una de las grandes figuras de su tiempo.

Tras la euforia de la victoria, la aprobación universal de Juárez fue desvaneciéndose. Creyéndose indispensable, perseveró en permanecer en el poder, siendo reelecto en dos ocasiones más, 1867 y 1871. El partido Liberal fue fragmentándose en facciones pro y antijuaristas. Hubo numerosos alzamientos armados para destituirlo. El 18 de julio de 1872 la muerte intervino, pasando Juárez a la posteridad. El clamor de su creciente impopularidad cedió al duelo nacional y se acalló ante los elogios póstumos⁶⁸.

Desde que pasó a la memoria de los siglos, Juárez ha sido reconsiderado por historiadores de acuerdo a sus ideologías y a las exigencias y percepciones de sus tiempos. No obstante, el culto a Juárez ha perdurado a través de las generaciones. Mas sin embargo, el Benemérito no ha gozado de una devoción tan universal como la de Bolívar en Venezuela. Y es que las polémicas que dominaron la era juarista han estado latentes en México hasta el presente siglo XXI. De forma converso, los valores que encarna el credo juarista siguen teniendo vigencia en México.

El primer gran principio nacional que Juárez personifica en la conciencia histórica mexicana según Weeks es el del constitucionalismo, o, “el logro del orden dentro de la estructura de la ley” (170). El Benemérito ha sido glorificado como una figura política ejemplar que gobernó bajo la ley, y salvaguardó la Constitución de 1857 ante el embate de enemigos domésticos (el clero, los conservadores, los monarquistas) y extranjeros (Maximiliano y los invasores franceses). En la estatuaria y la iconografía, Juárez

frecuentemente sostiene con firmeza un código legal que simboliza su apego a la democracia constitucional. Weeks explica en su estudio que los mexicanos han invocado el constitucionalismo ejemplar de Juárez cada vez que les apremia propugnar el imperativo de tener un gobierno fundamentado en la ley y no en la autocracia (170).

Si bien las credenciales constitucionalistas de Juárez fueron significativas, no fueron enteramente ejemplares. Para sofocar un posible golpe de estado en 1861, y a través de la Intervención Francesa, Juárez suspendió las garantías constitucionales, y gobernó a base de facultades extraordinarias otorgadas por el Congreso. Durante sus dos últimos términos presidenciales recurrió tantas veces a estos poderes que Weeks observa: “Juárez parecía no poder gobernar con la Constitución” (31). En 1865 y 1867 aplazó las elecciones generales prescritas por la constitución. En el 67 su gobierno presentó una serie de enmiendas constitucionales las cuales se pretendió someter a un plebiscito para su aprobación. Los plebiscitos no eran un procedimiento de ratificación de enmiendas provisto por la constitución. Desde luego una apreciación ecuánime de la actuación extra constitucional de Juárez tiene que ser atenuada por las crisis que tuvo que afrontar como presidente de una república asediada constantemente.

Como uno de los más grandes líderes civiles en la historia, Juárez es un símbolo de la democracia mexicana y en particular del principio del control civil del gobierno y de las fuerzas militares. El caudillismo militar ha violentado o subvertido la democracia civil a través de buena parte de la historia mexicana. Aquellos que han luchado en contra de caudillos militares como Porfirio Díaz, Victoriano Huerta, Álvaro Obregón o Plutarco Elías Calles, han singularizado al Benemérito como un gobernante civil ejemplar.

Una piedra angular del republicanismo democrático es la doctrina de la separación entre la iglesia y el estado. Desde la misma independencia de México (1821) el partido Liberal había luchado para establecer una sociedad secular en la que el poder y la influencia de la iglesia Católica estuviera circunscrito al plano religioso. La pugna de medio siglo entre el liberalismo secular y la Iglesia aliada a la aristocracia criolla y al ejército definió a Juárez y a su tiempo. Debido a su liderazgo decisivo en el triunfo del secularismo en México, Juárez es la máxima figura heroica de esta causa. El secularismo continuó siendo oficialmente uno de los principios del gobierno mexicano durante el Porfiriato. Esto a pesar de que las leyes de la Reforma no fueron cumplidas de acuerdo al espíritu original de tales disposiciones. Con el triunfo de la Revolución Mexicana, la Constitución de 1917 volvió a reafirmar con carácter estricto el espíritu de la Reforma. A partir de entonces el secularismo ha sido uno de los valores oficiales clave en el credo de los gobiernos revolucionarios. La vigencia a través del siglo XX de la vieja polémica de cuál es la función adecuada de la religión en una sociedad secular, y de la relación entre la iglesia y el estado han vitalizado a Juárez como el epítome de los valores oficiales seculares.

En torno al nacionalismo mexicano, Juárez es la máxima figura ejemplar en la defensa de la integridad nacional. Su nombre es también invocado para representar el principio de la no intervención. Los devotos del culto a Juárez han exaltado su patriotismo inmaculado (Weeks 170). Juárez es la antítesis gloriosa del malinchismo (o traición a la patria) en México.

No empecé a los méritos de Juárez como defensor de la independencia, sus detractores a través de la historia han esgrimido en su contra sus interacciones con los Estados Unidos para demostrar que el Presidente comprometió la soberanía nacional e integridad territorial de México. Con el objetivo de proveer fondos a la tesorería nacional desgastada por la Guerra de la Reforma, el gobierno de Juárez entró en negociaciones para 1859 con el norteamericano para concederle a este país derechos de tránsito a través del istmo de Tehuantepec y del río Grande hacia el golfo de California. A cambio de cuatro millones de dólares, el gobierno de Juárez acordó en el tratado McLane Ocampo otorgar tales derechos a Estados Unidos. Aunque este tratado nunca entró en efecto, al no ser ratificado por el Senado norteamericano, ha sido empleado para contrarrestar el carácter ejemplar de Juárez como defensor de la soberanía nacional.

Debido a sus humildes antecedentes indios, y a su admirable superación personal, Juárez ha sido el héroe meta para la mayoría india y mestiza en México. La existencia de un prócer como Juárez, permite que sea venerado y emulado como el máximo exponente del potencial del mexicano indio y mestizo. En especial, Juárez cobró un mayor ímpetu como símbolo del potencial indio durante el apogeo del indigenismo. Fruto de la Revolución, este movimiento cultural fomentó la recuperación y la exaltación de los valores del legado cultural indio en México tanto en el plano oficial como popular, así como en el artístico e intelectual⁶⁹.

A pesar de que la figura de Juárez erigida por el culto lo ha enaltecido como paradigma de la raza, en retrospectiva algunas de las políticas liberales que redactó y promulgó terminaron por perjudicar a las comunidades indígenas (Weeks 123-24). En su

calidad de ministro de Justicia, redactó la Ley Juárez en 1856, e hizo cumplir la Ley Lerdo en 1857. Estas leyes dispusieron la eliminación de los derechos de propiedad comunal de las comunidades indígenas. Estos ejidos existían desde la era colonial. En aras de implementar la doctrina liberal de la propiedad privada, numerosos pueblos indios fueron privados de labrar las tierras en común y de compartir sus frutos. Estas políticas desarraigaron al campesinado indígena de una cultura y forma de vida y subsistencia ancestral.

Los más fervientes promotores del indigenismo y la justicia social en pro del indio mexicano durante los 1920 llegaron a censurar a Juárez y su ideario liberal por no haber atendido las necesidades del oprimido sector indígena (Weeks 123-24). Estos críticos adujeron que la inatención de Juárez a la problemática de redimir a los indios se debía a que él se había asimilado a la cultura europea despojándose de sus raíces zapotecas⁷⁰. Lejos de contemplarlo como un símbolo de superación para el indio mexicano, los indigenistas a ultranza lo condenaron por deslealtad a su raza. El culto a Juárez ha intentado justificar estas políticas en algunos casos. Otras historias laudatorias del Benemérito han obviado los efectos adversos que tales programas tuvieron para el campesinado indio.

3.2 La monumentalización del Benemérito de la Patria

3.2A El monumento funerario La Patria y Juárez

La monumentalización estatuarial de Juárez se inició poco tiempo después de su deceso en 1872. Su sucesor en la presidencia, Sebastián Lerdo de Tejada y el Congreso mexicano dispusieron la realización de un monumento funerario en el sepulcro de Juárez

en el panteón de San Fernando en la ciudad de México. Para 1873 el escultor Manuel Islas completó el monumento denominado La Patria y Juárez. Este monumento funerario es distintivamente de corte neoclásico.

La imagen en mármol blanco de un Benemérito difunto yace envuelta en un sudario. Arrodillada ante la imagen de Juárez, una estatua que encarna la Patria alza el semblante hacia el cielo como implorando piedad para el alma del prócer fenecido. La efigie de la estatua del Benemérito perfila las facciones zapotecas del Juárez histórico. Tanto en sus rasgos como en su vestimenta, la imagen de la Patria está inspirada en el ideal estético clásico asemejando una diosa mitológica.

Previo a la realización del Hemiciclo a Juárez en Ciudad México (1910), el monumento que contiene los restos mortales del Benemérito fungió como el santuario mayor del culto a Juárez. Con la dedicación de este santo sepulcro del Benemérito de la Patria, el estado mexicano se constituyó en el custodio de sus restos venerados. La prerrogativa federal de salvaguardar los restos de Juárez fue una forma de oficializar el culto popular al Benemérito para el usufructo del estado.

3.2B El Hemiciclo a Juárez

Durante el Porfiriato cobró gran ímpetu la monumentalización del panteón heroico nacional. Como la máxima figura heroica de la Reforma y la Intervención Francesa, los monumentos a Juárez comenzaron a proliferar⁷¹. En su ensayo “Los iconos del poder y el arte popular” Rita Eder reseña que en 1887 el presidente Díaz expidió un decreto para la erección de monumentos que honrasen a los héroes mexicanos (64). Este proyecto contemplaba llenar el Paseo de la Reforma de estatuas de los reyes y héroes indígenas

que resistieron la conquista española, así como de las de los próceres de la Independencia y la Reforma⁷². La monumentalización del santoral cívico mexicano fue ambiciosa y abarcadora puesto que: “entre 1889 y 1899 se erigieron las estatuas de la Reforma. Son treinta y cuatro e incluyen a intelectuales, a generales de la Reforma y la Independencia, a los Constituyentes [que refrendaron la Constitución] del 57, o a poetas y médicos célebres” (Eder 68)⁷³.

El dotar al México porfirista de una vasta estatuaria heroica cumplía con objetivos históricos de este régimen positivista. Acerca de estos fines porfiristas señala Carlos Monsiváis en su ensayo “Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores” que: “A lo largo de su dictadura, él [Díaz] identificará la explosión demográfica de estatuas con el advenimiento de la madurez nacional. A cada gran monumento se le asignan tareas de reconciliación, de exterminio de facciones, de apoyo al régimen” (113-18). El gobierno porfirista quería promover la exaltación de los valores nacionales para solidificar el sentido de identidad y unidad del pueblo mexicano (Eder 64-68). Estos monumentos vincularían la era porfirista al glorioso pasado de México, fomentando en la conciencia popular un sentido de continuidad histórica y legitimidad del régimen. La realización a gran escala de obras cívicas constituirían pruebas concretas de los alcances de la política de orden y progreso del porfirismo⁷⁴.

El monumento a Juárez más importante y prominente de la era porfirista lo es el Hemiciclo. Su preeminencia estriba en su localización epicéntrica y en la función histórica para la cual ha servido. El Hemiciclo a Juárez fue realizado como un monumento nacional en el parque de la Alameda Central en el corazón de la capital

federal de la República. Ha sido por excelencia el santuario mayor del culto a Juárez. Como atesta Weeks: “Es aquí donde los mexicanos se congregan para celebrar, en los aniversarios de su nacimiento y de su muerte, los logros del liberal más importante del siglo diecinueve” (9).

La realización por parte del régimen porfirista de un magno monumento a Juárez en el seno de la capital mexicana fue concebido en 1906, año en que se conmemoró el centenario de su natalicio. El proyecto de Guillermo Heredia fue seleccionado en un concurso como el diseño más apropiado para homenajear al Benemérito. El denominado Hemiciclo fue dedicado para 1910 en medio de los festejos del centenario de la independencia.

El Hemiciclo es un monumento marmóreo de carácter neodórico. Consiste de un altar del cual se alza una extensa columnata semicircular. En el centro del monumento, rodeado por el semicírculo de columnas blancas se eleva un pedestal sobre el cual está sentada en un sitio la estatua del Benemérito. Juárez sostiene con firmeza un libro o código legal que simboliza su apego y defensa de las leyes de la República. Su estatua está ataviada con la levita o frac de la época. De su hombro izquierdo cae en pliegues una clámide que le envuelve la mitad del busto hasta cubrirle las extremidades como a un patricio romano. El semblante sobrio e impassible del Benemérito refleja probidad y nobleza. En el centro del pedestal hay una inscripción que lee: “Al Benemérito Benito Juárez / La Patria” (Eder 71).

Las estatuas simbólicas de la Gloria (en forma de ángel) y la República yacen erguidas tras la figura de Juárez. Ambas estatuas están vestidas con ondulantes túnicas

clásicas. La estatua de la Gloria sostiene una corona de laureles sobre la cabeza del Benemérito. La estatua de la República empuña un sable cuya punta reposa sobre el pedestal. La espada simboliza la lucha triunfal que la República libró contra la invasión francesa y el Imperio bajo el liderato de su presidente.

Heredia cinceló fielmente los rasgos indígenas de Juárez en la efigie del Hemiciclo. A pesar de la fidelidad de las facciones, el régimen porfirista optó por un diseño neodórico para el monumento, en lugar de elegir un proyecto como el denominado zapoteca, que estaba inspirado en los vestigios del arte legado por el pueblo ancestral de Juárez (Eder 65-68). Aunque en este proyecto del Porfiriato no se haya intentado romanizar las facciones de Juárez, sí se le monumentalizó en parte conforme al estilo neoclásico oficial. El haber investido a la estatua del Benemérito con una toga es un recurso neoclásico. Las imágenes de la Gloria con la corona de laureles presta a ceñírsela a las sienes del patricio redentor, y la de la República también son simbolismos del arquetipo heroico occidental. Así como la estatua bogotana de Bolívar hecha por Tenerani sostiene el pliego de la constitución, la de Juárez aferra el código del derecho.

3.2C Benito Juárez en forma de arco triunfal: El “cabezotismo”

Para el último tercio del siglo XX la monumentalización de Juárez cobró nuevas dimensiones estéticas. Empezaron a proliferar a través de México los monumentos a Juárez en forma de grandes cabezas de piedra o metal. El “cabezotismo” como lo denomina Eder (96), está arraigado en el México prehispánico. Sobre estos antecedentes dice: “El síndrome de las cabezotas es sin duda una herencia de los olmecas con sus

enigmáticas, impresionantes cabezas monolíticas en la costa de Tabasco, entre los más antiguos restos arqueológicos de envergadura en Mesoamérica” (Eder 96).

El auge del cabezotismo marca una transformación en la estética monumental oficial de México. En torno a la adopción del cabezotismo en México, Monsívais se hace el siguiente planteamiento: “¿En qué momento se inició la moda de las cabezas de Juárez, liberadas del cuerpo, terribles avisos a esa eternidad que cada espectador concentra?” (127). A esta interrogante responde: “Muy probablemente al darse el cambio del gusto público, que en algo afectó a los encargados de distribuir y patrocinar estatuas. Incluso ellos se dieron cuenta: ‘lo clásico’ había agotado sus admoniciones, se disipaba el sueño de entornos grecolatinos y el Gobierno ya debía retornar a sus grandes experimentos, recurriendo a lo imposible de minimizar . . .” (127). La figura del Benemérito fue la elegida para experimentar con este nuevo modelo de monumentalización. Acerca de por qué Juárez fue la figura idónea para ser monumentalizada en base al legado olmeca, Monsívais señala lo siguiente: “Y el héroe disponible, por su papel en la construcción de la nacionalidad, por la acumulación de hechos portentosos, por su carácter de majestuosa alegoría del genio nativo era Benito Juárez, indígena, antiimperialista, anticlerical, la cumbre de los *Self-made men* de la República” (127).

Las cabezas monumentales de Juárez surgen por doquier a través de México. Como apunta Monsívais “Juárez, el impasible, preside las plazas, las carreteras, las extensiones baldías, los nichos laicos” (127). Algunas de las cabezas de Juárez están enclavadas en lo alto de un cerro. Este es el caso de la cabeza del Benemérito que se encuentra en

Mexicali. Otras reposan sobre un pedestal, como la cabeza de Juárez en Monterrey. Todas las cabezas del Benemérito reproducen fielmente sus facciones zapotecas.

Uno de los más impresionantes monumentos del cabezotismo es el Benito Juárez en forma de arco triunfal. Este monumento fue concebido por David Alfaro Siqueiros, al cual Monsívais cataloga de: “cultivador profesional de símbolos” (127-28). Siqueiros falleció previo a la terminación del monumento en 1972. Su cuñado Luis Arenal completó la obra que se alza a un costado de la calzada Zaragoza de la ciudad de México. El monumento consta de un arco triunfal rematado por la cabeza de Juárez. La efigie del Benemérito mide 13 metros y está hecha de una lámina de hierro que pesa 6 toneladas (Monsívais 104). El haber colocado esta cabeza de Juárez sobre un arco de triunfo reitera el carácter glorificador del cabezotismo. A las cabezas del Benemérito se le han unido las de los demás héroes del santoral patriótico mexicano. Dado el rico acerbo cultural indígena de México, el cabezotismo es una forma de monumentalización que no sólo crea conciencia sobre las grandes figuras de la historia de esta nación, sino que también conecta al mexicano actual con el esplendor de su legado prehispánico.

3.3 Juárez, figura estelar del muralismo histórico mexicano

Paralelo a su monumentalización y glorificación en la historiografía, Juárez también fue inmortalizado en la pintura mexicana de fines del siglo XIX. Retrataristas de la talla de Juan Escudero y Espronceda, Federico Rodríguez y Pelegrín Clavé pincelaron la imagen del Benemérito (Weeks 109). Como fue el caso de los escultores de Juárez, sus retrataristas también fueron comisionados por el régimen porfirista, y se supeditaron a las pautas artísticas oficiales. A pesar de que estos retrataristas no intentaron blanquear a

Juárez en sus lienzos, como señala Weeks: “De manera similar [a su estatuaria] los retratos [de Juárez] siguieron una tradición europea ya bien establecida” (110). Weeks agrega que: “las estatuas y los monumentos imitaron modelos usados en Europa y en los Estados Unidos para glorificar a grandes hombre y sucesos históricos” (110).

En el ocaso del Porfiriato muchos pintores mexicanos: “se desencantaron con ‘la artificialidad’ e imitación de materias y estilos artísticos oficiales” (Weeks 110). Uno de los más prominentes disidentes del estilo oficial, el pintor Gerardo Murillo (alias el Dr. Atl)⁷⁵, se propuso revitalizar la tradición mesoamericana y colonial de los grandes murales como un medio de romper con los modelos foráneos sancionados por el Porfiriato. El empeño de recobrar y dar vigencia a la tradición muralista (o plástica indígena) mexicana era compartida por un grupo significativo de la clase artística del país. El primer gran mural concebido por Murillo habría de ser realizado en el anfiteatro Bolívar en Ciudad México para 1911. El estallido de la Revolución ese año impidió la resurrección del muralismo hasta la década de los veinte.

Con la consolidación en el poder de los gobiernos revolucionarios en los años veinte, el muralismo cobró gran ímpetu tanto en las esferas artísticas como oficiales. En el plano artístico: “los pintores mexicanos usaron los murales como el método principal para expresar su emancipación de los estilos artísticos extranjeros y proyectar el ideario de una revolución que apoyaban” (Weeks 110). El auge de una nueva generación de muralistas fue apoyado por el presidente Álvaro Obregón (1920-24) y en especial por su secretario de Educación Pública José Vasconcelos. Éste último, el “deus ex maquina del arte mexicano” (Charlot 134), visualizaba a los murales históricos como instrumentos

educativos y políticos. Los murales servirían de medio docente para las masas populares de México. El país se encontraba devastado por el conflicto armado. Las masas populares estaban postradas por el alto índice de analfabetismo. Los murales didácticos eran un medio de potenciar al pueblo mexicano. En lo político, Vasconcelos pensaba que los murales: “serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden” (85). Entre los pintores seguidores de Vasconcelos estaban: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Los pintores de la era revolucionaria concordaban con Vasconcelos sobre la función de los murales. Para 1922, los pintores de la Revolución se agruparon en un sindicato dirigido por Siqueiros. El nuevo movimiento predicaba el abandono de la pintura de caballete por la de los murales. El dotar a edificios públicos de murales era para estos pintores una forma de ofrendar su arte a la totalidad del pueblo mexicano con la misión de crear conciencia histórica y revolucionaria en la ciudadanía. Weeks explica que: “Sobre todo, los muralistas se proclamaron miembros de una nueva sociedad revolucionaria mexicana, con la responsabilidad de interpretarla y de ayudar a formar su futuro. En los primeros años de la década de los 1920 . . . eso significó pintar la Revolución en relación al pasado y definirla como una guía hacia el futuro” (111).

Juárez figuró en forma omnipresente en la interpretación de la historia mexicana que realizaron en sus murales los pintores de la Revolución. El Benemérito fue proyectado en los murales como uno de los líderes benefactores claves en la historia de México. La visión de la historia mexicana que los pintores de la Revolución desplegaron en sus murales fue la de una gesta entre las fuerzas del bien y el mal. Esta lucha comenzó con la

resistencia de Cuauhtémoc contra los conquistadores españoles en el siglo XVI, y renació en el siglo XIX con los paladines del movimiento de independencia. La gesta emancipadora prosiguió a mediados de siglo con Juárez y la causa liberal contra el clero, la oligarquía criolla, el militarismo, y el imperialismo francés con Maximiliano como cabecilla. No sólo: “Los muralistas lo vieron como el líder del movimiento de Reforma del siglo diecinueve” sino “como un precursor significativo de la Revolución del siglo veinte” (Weeks 111).

3.3A Diego Rivera

Diego Rivera fue el más renombrado de los muralistas de la Revolución Mexicana. Este pintor realizó tres de los grandes murales con contenido histórico de la era revolucionaria. Rivera interpretó la historia mexicana en sus murales desde la perspectiva del materialismo histórico. El acontecer histórico de México se cifraba para Rivera en la lucha entre las clases sociales opresoras y las oprimidas a raíz de una abismal desigualdad en la distribución de la riqueza nacional (Weeks 112). De forma que los murales históricos de Rivera están dotados de una fuerte visión ideológica. Weeks afirma que: “Tal vez más que ningún otro pintor mexicano, Rivera trató de transformar la historia de México en uno de los grandes mitos del siglo veinte a través de sus murales” (112).

El primero de los murales históricos de Rivera fue realizado entre 1929 y 1935 en el Palacio Nacional. En este gran mural Rivera pinceló su visión panorámica de la historia de México. El mural ostenta visiones del: “pasado indígena, el pasado colonial, el México independiente y el pasado inmediato que se unía con el presente y presagiaba el

futuro” (Weeks 112). Todas estas representaciones del devenir mexicano conforman en su conjunto una narrativa histórica. Como bien lo consigna Weeks: “Rivera usó el mural como un medio de enseñar, por medio de una narrativa pictórica, el tema de la lucha entre las fuerzas progresistas y las reaccionarias, entre opresores y oprimidos” (112).

En el Mural del Palacio Nacional Rivera le dedicó toda una sección a Juárez y demás próceres de la Reforma. El episodio pictórico de la Reforma contrapone a Juárez y sus seguidores progresistas con Santa Anna y demás figuras clericales y reaccionarias de aquella época. Mientras que la figura de Juárez y sus correligionarios proyectan una imagen augusta y triunfal ataviados con sobrias levitas, Rivera trazó las facies de Santa Anna y su facción reaccionaria de forma retorcida para denotar su actuación infame en la historia mexicana. La victoria de Juárez y su causa liberal sobre el clero también está simbolizada en esta escena del mural. La diestra del Benemérito señala en forma triunfal a la corona papal de la cual perfila una cruz. Sobre la corona predomina una voluta con la inscripción “Constitución de 1857 y Leyes de Reforma.”

Rivera también glorificó a Juárez en el Mural sueño dominical en la Alameda del hotel Prado en la ciudad de México. El Prado está frente al Hemiciclo a Juárez del parque de la Alameda. Este mural está dedicado a recrear los cuatro siglos de historia asociados a la Alameda. En el Sueño dominical: “Rivera abandonó hasta cierto punto su estilo narrativo y didáctico anterior, para brindar una vista impresionista del pasado de México” (113). Nuevamente, Juárez es la figura central de la escena simbólica de su período. En este mural está acompañado por las figuras de Ignacio Altamirano a su derecha y de Ignacio Ramírez a su izquierda. Juárez está rodeado por figuras del pueblo

en símbolo de solidaridad. Juárez sostiene el pliego de la Constitución de 1857, el documento que contiene los principios de la República.

3.3B José Clemente Orozco

El Benemérito es también una figura heroica cimera en los murales de Orozco. Este gran artífice del movimiento muralista trazó un mural en 1948 en la Sala de la Reforma del Museo de Historia, México D. F. Debido al recinto para el cual fue concebido, este mural fue dedicado exclusivamente a honrar a los héroes de la Reforma y de la salvación de la República. Si bien el estilo de Orozco era diferente al de Rivera, ambos profesaban la misma visión revolucionaria de la historia mexicana (Weeks 114). La cabeza de Juárez es la imagen central del mural titulado Juárez y la caída del Imperio. En el lado superior derecho del mural aparece un soldado esgrimiendo un arma. En el casco tiene inscrito el número “57” que lo enaltece como un paladín de la Constitución. En el lado izquierdo, otros guerreros enarbolan la bandera mexicana.

Al fondo del mural yacen los “restos del Imperio” representado por el cadáver del ejecutado usurpador Maximiliano. El cuerpo deforme del Emperador yace postrado a todo lo largo del mural. Para simbolizar la derrota del Imperio, la corona de Maximiliano ha caído de sus sienes. Con el objeto de dramatizar la devastación causada a México por la intentona imperial, el mural muestra figuras que encarnan a Napoleón III, al clero y a los conservadores cargando el cuerpo de su delito, el del usurpador. La dicotomía entre la causa legítima de la República y la confabulación maléfica entre los reaccionarios mexicanos y los imperialistas europeos es resaltada mediante el contraste de colores. El Presidente y sus fuerzas populares están pintados con colores vivos, mientras que sus

adversarios proyectan colores oscuros. En contraste al rostro demacrado de Maximiliano, la efigie de Juárez proyecta una serena firmeza en sus convicciones liberales.

A diferencia de los murales de Rivera, los de Orozco no tienen mucho contenido histórico narrativo, sino mas bien simbólico. Acerca de esta dinámica dice Weeks: “Orozco pintó a Juárez como símbolo y no como tema de una narración” (114). En síntesis, este mural glorifica el triunfo del gobierno constitucional de la República sobre el Imperio. Juárez es enaltecido como el símbolo máximo de esa gran victoria. Orozco quiso que el simbolismo ideológico de este mural sirviera de recordatorio antiimperialista a la nación mexicana.

3.3C David Alfaro Siqueiros

Al igual que Orozco, Siqueiros empleó la figura de Juárez como defensor de la integridad nacional para trazar en uno de sus murales una consigna antiimperialista. En 1941 Siqueiros trazó en Chile el mural titulado Muerte al invasor. La realización de este mural fue auspiciada por la embajada mexicana en ese país. Por consiguiente, el mural puede considerarse como una expresión del arte e historia oficial del México revolucionario.

En Muerte al invasor, Siqueiros representó uno de los sucesos más trascendentales en la historia reciente de México: el reclamo gubernamental en 1938 de los recursos petroleros nacionales en manos de entidades extranjeras. En una de las escenas del mural, Siqueiros superpuso la efigie del Benemérito en la figura del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) para establecer una analogía entre ambas figuras y sus retos con el imperialismo. Fue el presidente Cárdenas quien decretó la expropiación de las

compañías petroleras extranjeras en 1938. De acuerdo a la visión histórica de Siqueiros en esta escena muralista, Cárdenas como Juárez redimió la soberanía nacional. El primero al nacionalizar el patrimonio petrolero de México. El segundo al derrotar a los imperialistas salvaguardando la independencia. Según Weeks: “Más que ninguna otra interpretación artística de Juárez por parte de los líderes del movimiento muralista, esta integra a Juárez completamente en la Revolución” (116).

3.4 Noticias del Imperio: El Benemérito más allá de su pedestal

Habiendo reseñado cómo la historia, la escultura y el muralismo han glorificado al Benemérito, en este apartado del tercer capítulo nuestro estudio torna su ojo crítico hacia la figura de Juárez en Noticias del Imperio. En el curso de este segmento se comparará y contrastará al Benemérito del culto oficial con el personaje de Juárez que nos presenta del Paso en su novela. La finalidad de esta introspección es ilustrar el abismo que existe entre la figura del Benemérito forjada por el culto oficial y la del personaje de Juárez en la novela. El marcado contraste entre la concepción oficial del Benemérito inscrita en la conciencia histórica mexicana y la visión humana de Juárez que proyecta la novela nos ha llevado a la conclusión que en la misma se desmonumentaliza a esta máxima figura del altar heroico mexicano.

En Noticias del Imperio del Paso desmonumentaliza al Benemérito del culto trazando un “dialogic portrait” (Menton, Latin America’s 84) o complejo perfil humano de Juárez. Esta estampa dialógica del personaje de Juárez en la novela expone al lector a facetas humanas de esta figura perdidas en la historia. A su vez, estas semblanzas humanas del personaje de Juárez contrastan con las efigies deificadoras del Benemérito

proyectadas por los murales históricos, los monumentos y la historiografía de su culto. En el apartado “La imagen muralista dialógica de Juárez en Noticias del Imperio,” se reseñará la imagen dialógica de Juárez en la novela.

Noticias del Imperio también nos muestra el perfil humano de Juárez como un estadista errante enfrascado en una lucha por la supervivencia de la República Mexicana, una dimensión de su persona que nunca aparece o se representa en el arte oficialista. En la novela se relatan momentos de crisis política, familiar y personal. Estas crisis ponen de manifiesto las tribulaciones y vacilaciones de Juárez como presidente, padre, esposo y hombre. Así, el personaje de Juárez supera la impasibilidad pétrea de las estatuas del Benemérito, y el mito de su perfección heroica en la historiografía. En el segmento: “La humanización de Juárez el imposible” se reseñará cómo del Paso nos brinda un perfil humano del Presidente indio.

Otra faceta perdida u olvidada por el culto juarista lo ha sido su quintaesencia de indio desventurado y discriminado por la sociedad de su tiempo histórico. Si bien el culto a Juárez ha empleado la identidad india del mismo para consagrarlo como una figura ejemplar para ese sector del pueblo mexicano, la intención en la novela es más bien la de sondear la sensibilidad india de Juárez para exponer sus estigmas de indio discriminado. La exposición de las flagelaciones que padeció Juárez como indio discriminado contrasta con la imagen de indio altivo e impasible que supieron imprimirle escultores y pintores a sus estatuas y murales del Benemérito. En el apartado: “El Presidente indio y sus estigmas raciales” se examinará la emotiva dimensión india del personaje de Juárez en la novela.

La culminación de la desmonumentalización de Juárez en Noticias del Imperio es su juicio ante la historia realizado en los segmentos: “Los ojos negros de Santa Úrsula” y en “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?”. En el primero de estos apartados, la novela nos expone al comportamiento problemático de Juárez a la hora de disponer de los restos mortales del Emperador ejecutado. La forma no magnánima en la que Juárez le “rinde sus respetos póstumos” al cadáver de su rival vencido, no es digna de quien había sido proclamado para entonces Benemérito de las Américas. Las incidencias de este comportamiento evidencian una vez más en la novela que Juárez nunca llegó a superar su complejo de inferioridad hacia el Emperador aun después de su triunfo sobre el austriaco.

En: “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?”, contemplamos a Juárez en el umbral de la muerte. En su agonía, Juárez delira que es juzgado por la posteridad sobre su inclemencia de fusilar a Maximiliano. Nuestro estudio del personaje de Juárez concluye con la reseña y valoración crítica de este osado juicio ante la historia del Benemérito.

3.4A La imagen muralista dialógica de Juárez en Noticias del Imperio

La novela introduce al personaje de Juárez en el Capítulo II titulado “Entre Napoleones te veas.” En el mismo se intercalan reseñas de las vidas de Juárez y Napoleón III en el primer apartado denominado: “Juárez y ‘Mostachú.’” Esta introducción es definitoria del Juárez que desarrolla la novela a lo largo de sus veintitrés capítulos. En contraposición a la apreciación que hace Menton del personaje de Juárez en el sentido de que el mismo: “is invariably projected in a positive light . . .” (Latin America’s 84), a nuestro juicio, el Benemérito del culto es desmonumentalizado en la obra.

La novela expone tres discursos dialógicos en torno al personaje de Juárez. El primero de esta triada de discursos lo enuncia la voz de del Paso como historiador en los capítulos pares de la novela⁷⁶. Desde una perspectiva revisionista, la voz del historiador nos presenta una imagen multidimensional de Juárez que procura ser equilibrada. El discurso del historiador hace gala de un vasto y profundo conocimiento de la documentación acerca de la figura de Juárez. Este discurso nos expone a los defectos y cualidades personales de Juárez. Análogamente, el discurso del historiador expone las fallas en el liderazgo de Juárez, sin dejar de reconocer sus aciertos.

El saldo de este balance histórico es una visión humana de la figura de Juárez. Contrario al Benemérito de los muros y los pedestales, el Juárez de la novela es ante todo un ser humano en la historia. En “Juárez y ‘Mostachú’” se nos expone a los orígenes humildes de Juárez y a las vicisitudes que enfrentó en su trayecto de superación. Tal evolución está marcada de ciertas contradicciones personales e ideológicas que, como la novela reseña, lo vienen a acosar más adelante en su vida cuando su carrera política y la subsistencia de la República están en juego.

El discurso histórico también humaniza y desmonumentaliza al Benemérito al darle voz a sus adversarios conservadores. Los argumentos conservadores esgrimen las deficiencias de carácter de Juárez, y sus desaciertos como político liberal. A pesar de la estridencia y saña de las diatribas conservadoras en contra de Juárez, las mismas contribuyen a reproducir fielmente el grado de desprecio en que los reaccionarios lo tenían. El darle voz a la oposición derrotada ayuda a crear un balance de discursos y versiones históricas en la obra acerca de la figura de Juárez⁷⁷. La recreación en la novela

de la atmósfera real de la época enfrentada por el Presidente indio ha sido desvirtuada por la historia oficial al ser la exégeta de su culto. De modo que la reconfiguración de las formas en que Juárez fue percibido en el contexto de su tiempo es uno de los aportes que hace la novela a la conciencia histórica mexicana adoctrinada en el culto al Benemérito.

Tomando en conjunto esta multiplicidad de juicios y percepciones de la figura de Juárez como hombre y mandatario, la novela ofrece lo que pudiera denominarse como un *mural dialógico* del mismo. El muralismo dialógico que exhibe la novela pretende complementar a los murales que divinizan al Benemérito. El mural dialógico de la novela complementa la narrativa histórica de los grandes logros del Benemérito que los murales exaltan con semblanzas de las fallas humanas y políticas del Juárez perdido en la historia. La visión histórica dialógica que ostenta la novela contrapone el perfil humano de Juárez a las efigies patricias del Benemérito proyectadas a viva luz por los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros.

La primera mención que se hace de Juárez alude a su identidad india: “En el Año de gracia de 1861, México estaba gobernado por un indio cetrino, Benito Juárez . . .” (29). El calificativo de cetrino significa que era de carácter adusto y melancólico⁷⁸. En efecto, la documentación histórica establece estos patrones de comportamiento en Juárez. La voz del historiador en la novela emplea estos calificativos esencialmente para definir disposiciones de carácter muy humanos en Juárez que sirven en un principio para infundirle vida de nuevo y devolverle su espíritu humano perdido a fuerza de su veneración.

Conjuntamente a su identidad india y su disposición de carácter, la voz del historiador alude a la extracción socioeconómica de Juárez. Se reseña su humilde nacimiento, su orfandad de padre y madre a los tres años, y su condición de pastor de ovejas en su nativa Guelatao (29). A la temprana edad de 12 años, la documentación establece que Juárez deja inadvertidamente a sus tíos para irse a Oaxaca. En la novela se caracteriza su éxodo de Guelatao como un abandono de su tierra y de los suyos: “Un día Benito Pablo abandonó a los parientes que lo habían recogido, a sus ovejas y a su pueblo natal de Guelatao . . . y se largó a pie a la ciudad de Oaxaca . . .” (29). El empleo de los verbos abandonar y largarse le dan una connotación negativa y trivial a la salida de Guelatao del futuro héroe. Después de todo, las figuras ejemplares nunca abandonan a su tierra nativa y a sus parientes.

El culto histórico de Juárez ha presentado su salida de Guelatao más bien como un primer paso vital en pro de su superación personal. Si bien historiadores como Velasco constatan que Juárez se fugó de su casa, tienden a atenuar las circunstancias de su huida (35). Velasco establece el precedente que desde muy niño Juárez albergaba la meta de instruirse, alentado por su protector el tío Bernardino (31). A la hora de escaparse, la motivación mayor de Juárez era aprender castellano (Velasco 35), la llave de su superación. Velasco asevera que Juárez se sentía avergonzado por dejar a su familia debido a la inmensa gratitud que le tenía, pero que la decisión fue el resultado de la firmeza de carácter que florecía en él. Al narrar su éxodo de Guelatao como la migración de un campesino más, del Paso se aparta del tono portentoso de los historiadores del culto a Juárez.

El discurso del historiador también asume una postura ambivalente sobre si las grandes figuras históricas están predestinadas, o si se constituyen en tales a base de su propio ímpetu. Se dice en la novela que: “Con el tiempo...ya fuera por alcanzar un propósito en el que se había empeñado, o por cumplir un destino que le cayó del cielo . . .” (29) Juárez había aprendido a desempeñar los diferentes cargos políticos estatales y federales que lo llevaron a la presidencia. Esta ambivalencia aparta al Juárez de la novela del Benemérito predestinado de la propaganda oficial⁷⁹.

Como parte del perfil humano de Juárez que va trazando la novela, se reseña su porte grave proyectado por su habitual uso del bastón y vestimenta de levita cruzada de color negra (30). Al mismo tiempo, la novela constata sus méritos de autodidacta, al mencionar que su espíritu liberal fue formado por sus lecturas de Rousseau y Benjamín Constant. Se subraya que Juárez se había forjado una visión abarcadora de su pueblo, el cual: “había jurado ilustrar y engrandecer y hacerlo superar el desorden, los vicios y la miseria . . .” (30).

Así como García Márquez nos crea conciencia de las tribulaciones políticas de Bolívar al final de su vida, del Paso nos expone a la persecución política de Juárez y a sus penurias en el destierro. La novela habla sobre el encarcelamiento de Juárez –siendo gobernador de Oaxaca- en el Castillo de San Juan de Ulúa (Veracruz), ordenado por el dictador Antonio de Santa Anna (38-39). También narra el exilio de Juárez en Nueva Orleáns, lejos de su esposa e hijos que permanecían en condiciones económicas precarias en México. En Nueva Orleáns, Juárez sobrevivía torciendo tabaco. La relación de estas vicisitudes en la novela hacen descender al Benemérito de su pedestal, para recobrar su

humanidad. A diferencia de una historia oficial en la que se privilegian los episodios consagatorios de la vida pública del Benemérito, en esta novela tomamos conciencia de las instancias adversas que vivió Juárez cuando aun estaba en el anonimato histórico.

Al igual que García Márquez nos expone a los padecimientos más íntimos de Bolívar en su novela, del Paso emplea este recurso para crear una cierta intimidad entre el lector y el personaje de Juárez. Este grado de intimidad humana es a veces difícil de lograr en libros de historia que deifican a sus figuras. La novela narra como en Nueva Orleans Juárez entabla amistad con uno de sus más destacados y estrechos futuros colaboradores, Melchor Ocampo. Juntos discurren acerca de un porvenir liberal para México. Cuenta la novela como Ocampo: “cultivador de especies exóticas . . . proponía, como remedio para la diarrea del Licenciado Benito Juárez una pócima de flores de cabello de ángel triturados en agua . . .” (39). Este tipo de anécdotas, jamás aparecen en las biografías glorificadoras del Benemérito, pues son consideradas como indignas de su condición de figura ejemplar. No se dan tales reparos en novelas históricas como Noticias del Imperio, debido a su función humanizadora y desmonumentalizadora.

A estos méritos y vicisitudes del Juárez histórico, la voz del historiador contrapone la visión adversa que tenían de él sus opositores. Dice así: “Benito Juárez se había puesto una patria como se puso el levitón negro: como algo ajeno que no le pertenecía, aunque con una diferencia, si la levita estaba cortada a la medida, la patria, en cambio, le quedaba grande . . .” (30). Los conservadores trataron de destruir el buen nombre de Juárez. En el afán de darle voz a los antijuaristas, la novela reseña ataques a Juárez que intentaron menoscabar su hombría: “Por no saber montar a caballo, ni manejar una pistola y no

aspirar a la gloria de las armas, se le acusó de ser débil, asustadizo, cobarde” (32). Este tipo de ataque apelaba al machismo tomando partido de la condición de líder civil de Juárez. Estas percepciones denigrantes de Juárez contrarrestan la concepción de mérito y virilidad del mismo inscrita en la conciencia mexicana por la historia oficial, por los monumentos y murales.

Más allá de recrear la percepción negativa de Juárez en su época, el historiador cala hondo en esta animadversión para encontrar la raíz de la misma. Se trae a colación en la novela el hecho de que fue un lego –casi fraile- quien le enseñó a Benito Pablo el abecedario (31-32). Se señala también que Benito estudió en el Seminario de Oaxaca para ser cura, antes de optar por la abogacía.

A pesar de su deuda moral con la Iglesia, apunta la novela, Juárez en función de ministro de Justicia había expedido la Ley Juárez que: “volvió a echarle leña al fuego de la vieja rencilla entre la Iglesia y el Estado . . .” (32). Más tarde como Presidente, se prosigue, expropió los bienes de la Iglesia, eliminó los privilegios del clero, y estableció la libertad de culto. Como resultado de estas y otras afrontas que se reseñan en la novela, para la Iglesia y los conservadores, Juárez era el Anticristo encarnado. Aunque la enumeración de estos males de fondo entre Juárez y la Iglesia no justifiquen el que lo tildaran de Anticristo, sí le permiten al lector tener una apreciación más completa de cómo y por qué se sentía la Iglesia y sus aliados hacia quien consideraban su némesis liberal. Téngase en cuenta que el alegato conservador en la historiografía del culto a Juárez es a menudo desvirtuado por la demonización de los vencidos⁸⁰. Por otra parte, Juárez había pasado de seminarista en su juventud a ser en la madurez un férreo

exponente y promulgador de la separación de la iglesia y el estado. La novela contrasta estas bifurcaciones en la vida de Juárez como contradicciones inherentes que le agenciaron la mala voluntad del clero y sus incondicionales. Estas contradicciones en la vida de Juárez ayudan a tejer una estampa humana del mismo.

En esta imagen inicial del personaje de Juárez en la novela también se empieza a denotar una de las temáticas claves en su humanización y desmonumentalización: la problemática de su extracción india en el contexto de su tiempo. La condición india de Juárez era otro de los elementos que regía el antagonismo que le profesaban los conservadores tanto en México como en Europa. Sobre la percepción infrahumana que tenían del Presidente indio los europeos, se dice en la novela: “Y por no ser blanco y de origen europeo, por no ser ario y rubio que era el arquetipo de la humanidad superior . . . por no ser, en fin, siquiera un mestizo de media casta, Juárez, el indio ladino, en opinión de los monarcas y adalides del Viejo Mundo era incapaz de gobernar un país que parecía de por sí ingobernable” (32). Esta degradante alusión que refleja fielmente los prejuicios de esa época, comienza a despojar de mármol y de bronce la imagen estatuarial y muralista de indio altivo del Benemérito para develar la piel cobriza de aquel presidente indio lacerada por el desprecio racial blanco. Como se verá en el apartado “El Presidente indio y el Emperador ario” la indianidad de Juárez en la novela es un estigma y no el símbolo de reafirmación y superación del indio mexicano que ha propulsado la historia oficial.

Otro factor que tiende a desmonumentalizar al Benemérito del culto es la alusión en la novela a la fealdad física del Juárez histórico. El discurso histórico revela un defecto

en su apariencia omitida en su iconografía: “A las carencias de su raza y a sus defectos como individuo . . . el Presidente de México agregaba una fealdad física notable, rubricada según afirmaron muchos que lo conocieron . . . por una horrible cicatriz sanguinolenta que nunca apareció en sus fotografías” (33). A Margarita, esposa de Juárez, se le atribuye en la novela la siguiente expresión acerca de la apariencia de su marido: “Es muy feo, pero es muy bueno” (33). La intención del historiador es la de presentar el rostro verdadero del hombre, indistintamente de su condición de héroe continental. Esta semblanza auténtica contrasta con los depurados bustos y efigies muralistas del Benemérito. En estas imágenes de prócer no podía aparecer esta cicatriz sanguinolenta, pues le restaría gravitas a este ídolo oficial.

El ímpetu de introspección histórica en la novela lleva a cabo un examen crítico de la vida pública de Juárez. Esta introspección no se cohibe de responsabilizar a Juárez por haberle propiciado a Napoleón III la justificación para intervenir en México al suspender por dos años los pagos de intereses de la deuda externa. La explicación de los antecedentes de la Intervención Francesa abre con la siguiente sentencia: “Y Juárez, el indio Juárez, le dio a Napoleón el pretexto” (43). Los biógrafos adeptos al culto a Juárez no siempre han reconocido la parte de la responsabilidad que le corresponde al Presidente por su falta de previsión en cuanto a lo que tal suspensión podría acarrearle a México⁸¹. Al intercalar narrativas históricas del Presidente mexicano y el Emperador francés, el apartado: “Juárez y ‘Mostachú’” establece esta responsabilidad dual por los hechos que produjeron la intervención. El colocar lado a lado en una narrativa histórica a estas dos figuras antagónicas sería visto como un sacrilegio por los admiradores del Benemérito.

Mientras que la memoria de Juárez ha sido venerada en México, Napoleón III y su imperio son vistos en forma muy desfavorable por la historiografía reciente⁸².

En la novela también se critica a Juárez por sus actitudes acomodaticias y relaciones con Estados Unidos. En la novela se hace eco de los reproches de algunos mexicanos en contra de Juárez por haber elegido a Estados Unidos para exiliarse a principios de los 1850 (38). En el Capítulo IV titulado: “Una cuestión de faldas (1861-62)” la voz del historiador también condena a Juárez como presidente. En primer término, por solicitar la asistencia norteamericana en ciertos momentos críticos. En segundo lugar, por estar dispuesto a hacer concesiones territoriales y de derecho de tránsito a Estados Unidos a cambio de fondos para el erario mexicano. Bajo la óptica crítica de la novela, tales acciones comprometieron la soberanía nacional. Por otra parte, le propiciaron a Napoleón III justificaciones para intervenir en México con el objetivo de prevenir que los norteamericanos se apoderaran totalmente del país en su expansión hacia el sur. De forma inequívoca se hace la siguiente sentencia en la novela para constatar la propensión de algunos mexicanos al entreguismo: “los intelectuales y los políticos mexicanos, así los conservadores como los liberales, se pasaban la vida ofreciendo su país, o parte de él, a las potencias extranjeras . . . también el mismísimo Presidente Juárez había comprometido más de una vez el honor y el territorio de su desdichado país” (84).

La anterior censura es sustentada acto seguido en la novela cuando se alude al “incidente de Antón Lizardo.” La novela reseña que: “En 1859, instalado el gobierno de Juárez en la ciudad de Veracruz, el General Miramón lo sitió primero por tierra y después, para completar el cerco, despachó dos barcos fondeados en Cuba: el ‘Miramón’

y el ‘Marqués de la Habana’” (84). Se explica en el texto que: “Juárez decidió que siendo barcos sin bandera, podía considerárseles como piratas, y que por lo mismo cualquier nación tenía el derecho a atacarlos” (84). Tomando partido de la presencia de tres naves de guerra norteamericanas (Ware, Indianola y Saratoga) ancladas a la salida del puerto, el Presidente mexicano le solicitó al comandante Turner que forzara a los barcos piratas a identificarse. Las escuadras entraron en combate, prevaleciendo la armada norteamericana, rompiendo así el bloqueo. Como resultado: “Derrotado Miramón . . . Juárez se afianzó en el poder” (84). El recuento en la novela de este incidente concluye con la siguiente condena a Juárez: “Pero, si los cañonazos del ‘Saratoga’ escandalizaron a México, porque para muchos además de humillante fue inconcebible que dos barcos de guerra extranjeros entraran en acción en aguas territoriales mexicanas, no sólo con la bendición de Juárez, sino a su pedido, mayores fueron el ruido y la conmoción que causó el Tratado McLane Ocampo” (84).

El polémico Tratado McLane Ocampo es el objeto de otro emplazamiento crítico que le hace el discurso histórico dentro de la obra a la actuación de Juárez como presidente. En el relato se equipara este acuerdo como un acto de traición por parte de Juárez⁸³ (85): A este acto de traición, el relato añade un agravante: “Por el hecho de que tal tratado fuera concluido poco antes del incidente de Antón Lizardo, se acusó a Juárez de haberlo instrumentado para lograr, costara lo que costara, así fuera comprometer una considerable porción del territorio mexicano, el reconocimiento y el apoyo de los americanos” (85).

Los historiadores del culto a Juárez han procurado exonerarlo de las acusaciones concernientes al Tratado McLane Ocampo. Velasco formula el siguiente alegato exculpatorio en su biografía de Juárez: “recalcamos de manera contundente que no fue el gobierno de Juárez el iniciador de lo que hoy se conoce como Tratado McLane –Ocampo . . .” (244). De acuerdo con Velasco: “este tratado . . . ya se había hecho efectivo mucho tiempo antes y en otras circunstancias, es decir, desde 1842, cuando en decreto del 10 de marzo, Santa Anna cedía a don José de Garay la concesión para establecer comunicaciones a través del Istmo de Tehuantepec” (244). Velasco asevera que de Garay traspasó: “a espaldas de la Nación” (244) los derechos a una compañía inglesa que a su vez se los vendió a una norteamericana. Tras un recuento de los pormenores de este acuerdo, y de sus antecedentes, Velasco concluye con la absolución de Juárez: “Después de un estudio minucioso de este proyecto de tratado . . . se verá que Juárez no propuso en venta una sola partícula de territorio nacional . . .” (249). El historiador aduce que Juárez había calculado que el proyecto jamás sería ratificado por el gobierno republicano de Abraham Lincoln, ya que el acuerdo había sido negociado bajo la presidencia demócrata y pro sureña esclavista de James Buchanan previo al estallido de la Guerra de Secesión (1861-65).

En su reseña del incidente de Antón Lizardo, Velasco ni condena a Juárez por haber recurrido a la armada norteamericana, ni tampoco habla sobre la reacción negativa que causó en México el que barcos de guerra foráneos hayan entrado en acción en aguas mexicanas (267-68). Velasco sostiene que los barcos Ware e Indianola habían sido comprados por el gobierno mexicano. En torno a la razón de por qué Juárez solicitó el

auxilio del USS Saratoga, Velasco aduce que fue un imperativo ya que el Wave y el Indianola eran superados en calado y en número por los navíos conservadores (267).

Estas tachas del liderato presidencial de Juárez están encaminadas en la novela a demostrar que no era infalible ni intachable. La implicación que entrañan estos episodios de la vida pública de Juárez es que no siempre fue un estadista desinteresado, dedicado totalmente a la consecución de los más altos intereses de la República. Ofuscado por las necesidades prácticas del momento, Juárez era capaz de perder su visión panorámica y su sentido de cómo le juzgaría la posteridad. Como otros muchos hombres de estado, Juárez era preeminentemente un diestro político determinado a sostenerse en el poder. En su lucha por perdurar en el poder, optó por entrar en componendas con el país que le había arrebatado a México la mitad de su territorio nacional doce años antes (1848), y que ambicionaba anexar los estados norteros de Sonora, Chihuahua y Baja California.

Si bien sentencias de la envergadura de haber comprometido el territorio y la soberanía nacional no le restan mérito a la obra de Juárez vista en su totalidad, no se pueden tampoco subestimar en un país como México, con una conciencia histórica marcada por el malinchismo y el imperialismo. Estas faltas de Juárez como presidente son graves en el contexto de la novela como lo serían en cualquier estudio histórico o político de su actuación presidencial. Su falibilidad como líder, sin embargo, lo humaniza en la novela. Juárez deja de ser una figura ejemplar dotada de perfección heroica. Sus faltas como líder, añadidas a sus fallas humanas, a sus estigmas de indio discriminado, a sus vivencias, sus padecimientos físicos y morales y contradicciones van reconfigurando al inicio de la novela su humanidad perdida en la historia. Para redondear

esta estampa humana de Juárez, la obra pone de manifiesto sus méritos de superación personal y sus grandes aspiraciones para con su pueblo. Esta concepción humana de Juárez es profundizada aun más cuando la novela perfila el estado de ánimo del presidente en los momentos más críticos de la lucha por la supervivencia de la República.

3.4B La humanización de “Juárez el impasible”

A menudo los historiadores adeptos al culto de una figura histórica intentan captar por medio de un calificativo la esencia ejemplar de un prohombre. El uso y diseminación de este calificativo llega a ser definitorio del carácter heroico de un prócer en la conciencia histórica de un pueblo. Una de las facetas de la personalidad de Juárez que ha servido para emblematicarlo heroicamente en la historiografía ha sido la de su impasibilidad. Uno de los más destacados biógrafos de Juárez, el historiador mexicano Héctor Pérez Martínez, utilizó este calificativo como emblema heroico del Benemérito que nos presenta en su libro: Juárez el impasible (1934). A su impasibilidad se le ha acreditado su tenaz resistencia a la invasión francesa y perseverancia en la defensa de la República ante el Imperio⁸⁴.

La profesa impasibilidad de Juárez ha sido una disposición de carácter que se ha prestado para ser exaltada por la historia como una virtud heroica a ser emulada por la ciudadanía en su devenir cívico. El don de haberse mantenido impasible ante la adversidad, que la historia del culto a Juárez le atribuye, ha servido también para destacar en la figura del Benemérito otros valores heroicos asociarlos a este adjetivo. La cualidad impasible en Juárez implica que también estaba dotado de entereza de carácter, estoicismo y aplomo en medio de una de las más graves crisis políticas en la historia

mexicana. El emblema de la impasibilidad resalta en el Benemérito su inmutabilidad de propósito en cuanto a implementar la Reforma y en la defensa de la República, así como su adhesión inalterable a los principios liberales y a la legalidad. Su imperturbabilidad denota también su temple equilibrado y su probidad. Todas estas cualidades le han creado un aura de perfección heroica. Como hemos visto, en los murales y monumentos al Benemérito también se puede apreciar su cariz de patricio impasible.

La efigie impasible del Benemérito difundida por el culto se ha convertido en la imagen oficial de esta figura histórica. De la misma manera como esta efigie impasible ha sido instrumental en su deificación, también lo ha deshumanizado. Con su personaje humano de Juárez, del Paso logró trascender la imagen impasible oficial del Benemérito. Debido a que el culto histórico del Benemérito ha exaltado su legendaria impasibilidad como prueba manifiesta de su carácter heroico durante la guerra contra los imperialistas, del Paso procura presentarnos en la novela la otra cara de esta efigie: la turbación y desesperación del presidente precisamente en los momentos más abismales de esta contienda para la causa republicana, en 1864 y 1865 cuando el triunfo del Imperio parecía consumado.

Es el propio Presidente quien toma la palabra en la relación y comentario de los eventos y figuras que provocaron la crisis de la República. El que Juárez lleve la voz cantante en esta relación, nos permite visualizar la Intervención Francesa, la instauración de Maximiliano y Carlota como emperadores, y a la República en crisis desde la perspectiva de su presidente. La visión presidencial del conflicto se contrapone y complementa a la versión imperial como parte del dialogismo histórico de la novela. El

que Juárez se exprese directamente en la obra también le da gran viveza a la dimensión humana del personaje. La novela personifica a Juárez en medio de esta crisis en una serie de apartados en los que el presidente sostiene entrevistas confidenciales con su representante diplomático en Europa. La conversación entre el “Señor Presidente” y el “Señor Secretario” rebasa los asuntos de estado para ventilarse en el transcurso de la misma las cuestiones de índole personal de “Don Benito.” En la intimidad de estas reuniones, el Presidente desahoga sus pesares de indio discriminado, de padre y esposo ausente, y de jefe de estado en constante evasión de las fuerzas enemigas. Una de estas entrevistas ocurre en el apartado I del Capítulo XIII denominado: “Es como la gelatina....”

En el mencionado apartado contemplamos la estampa humana de un hombre que se siente solo en el poder. Juárez está a punto de quebrarse por todo el enorme peso y la responsabilidad de la supervivencia de la República que recae sobre sus hombros. La desesperanza, frecuente agravante de la soledad, también angustia el ánimo de Juárez, como se desprende de esta reflexión: “Suerte la que había tenido yo toda la vida, hasta hace muy poco tiempo, pero eso se acabó: cada vez estoy más solo . . .” (319). Era el año de 1865, fecha en que Juárez se había visto forzado a retirarse al extremo norte del país ante la avanzada de los imperialistas. Encontrándose en la ciudad de el Paso del Norte – hoy Ciudad Juárez- ya no tenía refugio posible que no fuera cruzar la frontera para exilarse en Estados Unidos. Si se viera obligado a cruzar la frontera, dejaría de existir el gobierno de la República en el territorio nacional. Este es el momento histórico crítico que del Paso recrea en este segmento del relato.

No sólo pesan sobre Juárez los prospectos de supervivencia de la República, sino penas de índole personal y familiar. Buena parte de la soledad que expresa Juárez se debe a la separación forzosa entre el mandatario y su familia a raíz del conflicto. Viéndose obligado a estar en constante fuga del enemigo, el Presidente optó por enviar a su familia a Nueva York. Juárez ha tenido también que sufrir a la distancia la pérdida de dos de sus hijos. El dolor de padre ausente se hace palpable en las siguientes expresiones de duelo: “Le decía yo a Pedro Santacilia⁸⁵: Santa ay, Santa . . . no sé cómo puedo soportar el dolor que me agobia. Dos hijos muertos en un año . . . a veces pienso que no me queda energía para sobrellevar tanta tragedia . . .” (315). La separación entre Juárez y sus hijos, también le infunde el temor de que va a olvidar los rostros de ellos, por lo que le pide fotografías de sus retoños a Santacilia.

Todas estas penas que a un nivel muy íntimo padeció Juárez, ponen en relieve su dimensión humana como padre doliente y esposo abnegado. La toma de conciencia del dolor humano de Juárez, crea un sentido o espacio de intimidad entre el lector y Don Benito. De esta forma, la novela logra establecer un vínculo humano entre el lector moderno y la figura de Juárez, salvando la distancia de más de un siglo. Si bien nuestro tiempo histórico dista mucho de el de Juárez, los sufrimientos humanos son esencialmente los mismos a través de toda la experiencia humana. Este nexo humano nos permite solidarizarnos con las tragedias personales de esta figura histórica. A diferencia de esta novela, la historiografía del culto a Juárez no logra inspirarnos estos nexos humanos con el Benemérito deificado que exaltan sus páginas.

La desolación que acongoja al personaje de Juárez también es producto de la deslealtad de un amigo y correligionario. Para 1865 había expirado el mandato de cuatro años de Juárez como presidente constitucional. Con la gran mayoría del país en manos del invasor, resultaba imposible efectuar elecciones presidenciales. Investido de poderes extraordinarios por el Congreso previo a su salida de la capital en 1863, Juárez se proponía continuar como presidente hasta que se pudieran efectuar nuevas elecciones. En su calidad de juez presidente de la Corte Suprema de Justicia, Jesús González Ortega era el segundo oficial del gobierno en la línea de sucesión presidencial. Aduciendo que había expirado el término presidencial de Juárez, González Ortega se proclamó presidente desde su exilio en Estados Unidos.

En un primer plano, la relación de este incidente cumple con el rigor histórica de la novela de detallar todos los eventos internos y externos que agravaron la lucha de la República y de su presidente por sobrevivir. Más allá del empeño histórico, esta relación en voz de Juárez perfila otra dimensión de su condición humana: la de líder y amigo que se siente traicionado. Su desaliento y disgusto se hacen patentes en las siguientes observaciones: “¿Y dice usted Señor Secretario, que toda la Nación está conmigo? Por desgracia no es así. Ya lo ve usted, en el momento en que González Ortega debía acudir en mi ayuda, me acusa de dar un golpe de Estado y se proclama presidente desde Nueva Orleáns . . .” (315).

El sentido de abandono y soledad de Juárez rebasa el ámbito de lo personal como padre, esposo y amigo traicionado. Juárez también se siente solo como líder de la causa republicana. El Presidente siente que los supuestos simpatizantes de la causa

republicana, desde Estados Unidos hasta la América Latina, lo han defraudado. De acuerdo con el Tratado Corpancho y la Alianza continental propuesta por el Perú, se enviaría a México efectivos militares en apoyo a la lucha republicana. Mas sin embargo, lamenta Juárez que: “La Alianza y el Tratado Corpancho se vinieron abajo, como bajo los pies de Bolívar se desmoronó el sueño americano . . .” (320). A falta de la ayuda concreta que precisa su aguerida República, el Presidente se plantea: “¿De qué me sirve, por ejemplo, que el Congreso de Colombia me haya nombrado ‘Benemérito de las Américas’ . . . si nunca llegaron los quince mil hombres que el General Mosquera nos iba a mandar desde Colombia?” (320). El Presidente abandonado a su suerte y confinado al último palmo de tierra mexicana, sintetiza su predicamento de la siguiente forma: “Y aquí estoy yo, en Paso del Norte, sin cuerpo diplomático, sin Congreso, sin ejército, y mi silla presidencial es ésta . . . una silla de capulín con asiento de bejuco . . .” (321).

El pesimismo llega a embargar el espíritu del Presidente, pues siente que ha perdido control de su destino personal y de el de la nación. Como alegoría de su pérdida de sentido y dirección, Juárez relata una anécdota de su niñez que le vino a la mente cuando estaba solo frente al río Nazas la noche que se conmemoraba el grito de la independencia mexicana en 1865 (319). Frente a las aguas del Nazas, Juárez recordó la noche en que se quedó dormido a la orilla de la laguna Encantada en su nativa Guelatao. Al despertarse la mañana siguiente, se vio flotando al garete debido a que se había desprendido el pedazo de orilla en la que dormía. Esta reminiscencia hace pensar a Juárez: “Que desde que salí de la ciudad de México estoy flotando a la deriva, y que de pronto me voy a despertar en una realidad muy distinta, solo a la mitad de un inmenso vacío” (319). A Juárez también

le asalta el temor de que ya no entiende a su país y a sus compatriotas. Se ha autoengañado. Llega a plantearse si: “¿De verdad, México, el pueblo, quiere eso? ¿El boato? ¿Reyes de pacotilla?” (319).

La crisis personal, familiar y política que vive el personaje de Juárez lo ha llevado a un punto extremo de desesperación. Evidencia de esto, lo es la siguiente manifestación del personaje en la novela: “Era Melchor, ¿no es cierto? Melchor Ocampo el que decía ‘yo me doblo pero no me quiebro’. Pues a veces pienso que yo sí, un día, me voy a quebrar” (320). Consciente de su imagen pública, Juárez teme que estas confesiones sean divulgadas al conocimiento general, comprometiendo así la fortaleza y firmeza que debe proyectar en medio de la contienda. El Presidente le pide a su confidente: “Por favor, se lo suplico, Señor Secretario: que esto quede entre nosotros” (321).

De igual forma que la novela nos muestra la vulnerabilidad humana de Juárez, y su autocompasión, también evidencia su gran capacidad de sufrimiento y su fuerza de reincorporación. Juárez se crece ante la adversidad al afirmar: “Tengo que superar estos momentos de debilidad. No quiero que nadie se entere. Debo ser fuerte, porque también de la fuerza emana la respetabilidad y la eficacia de un gobierno” (321). Su resolución de reponerse a los sufrimientos que merman su espíritu lo fortalece para afrontar las últimas consecuencias de ser necesario: el abandono y la soledad total. Su voluntad de perseverar está contenida en esta afirmación: “Y sí, lo voy a ser, aunque me quede solo . . .” (321).

El Juárez emotivo, vulnerable, dolido, desalentado y desolado en los momentos más negros de su vida personal y política que nos presenta la novela no existe en la historiografía del culto al Benemérito. El haber reseñado las flaquezas humanas de esta

figura cimera hubiera comprometido su deificación. La estampa desesperada de Juárez sería incompatible con la efigie impasible del Benemérito. Los dones de perfección heroica con los que se ha erigido a la figura del Benemérito no admiten las debilidades en un prócer. Debido a su perfección heroica, los héroes no están supuestos a sobrecogerse y vacilar en medio de una crisis. Los héroes nunca sienten que están a la deriva en medio de un vacío. Mucho menos que están a punto de quebrarse bajo presión.

Como novelista histórico, del Paso ostenta una concepción revisionista de lo que constituye el mérito heroico. Del Paso se propuso echar abajo el altar de la perfección heroica del culto histórico juarista con su personaje profundamente humano del mismo. Para del Paso existen héroes, mas no existen los héroes perfectos. Del Paso manifiesta esta noción en la novela con las siguientes palabras: “que no todos son héroes o traidores todo el tiempo ni cien por ciento” (643). La humanización de Juárez en la novela derrumba el mito de su perfección heroica.

Por otra parte, el desmoronamiento de este mito no le resta a Juárez su mérito heroico. De las páginas de esta novela emerge una concepción de Juárez más compleja, más profunda y redondeada, como fue el caso del Bolívar de El general en su laberinto. El que la novela de del Paso exponga al lector a las crisis y tribulaciones de Juárez como padre, esposo y líder, propicia en el mismo una apreciación más aguda de sus logros históricos. Esta valoración nace de la compasión humana que inspira este complejo personaje histórico en la novela. El mérito de sus alcances se acrecienta en nuestra conciencia histórica al colegir que no fueron el producto de un superhombre, sino de un ser humano sujeto a toda una gama de flaquezas. A pesar de sentirse que estaba a punto

de quebrarse, supo y pudo crecerse como persona y mandatario en los momentos más críticos de su vida familiar y de la existencia de la República. Otra forma en que la novela humaniza a Juárez, es al sondear su identidad india.

3.4C El Presidente indio y sus estigmas raciales

En la historia oficial de México, Benito Juárez ha servido como el paradigma de la raza india y mestiza de la nación. Para captar su esencia ejemplar, los historiadores del culto a Juárez han privilegiado su extraordinaria superación personal y sus grandes logros políticos. La exaltación de la ejemplaridad de Juárez en la historia oficial ha dejado en el olvido sus experiencias de indio discriminado y oprimido a lo largo de su existencia⁸⁶. En Noticias del Imperio, del Paso crea conciencia de la problemática india de Juárez.

En la novela, del Paso cala profundo en la sensibilidad india de Juárez para mostrarnos los estigmas que el prejuicio racial había dejado en él. Estos estigmas salen a flor de piel en la novela durante su confrontación con Maximiliano por el poder⁸⁷. El Presidente indio es deslumbrado por el abolengo real, la educación principesca y la blancura aria y cabellos dorados de Maximiliano. Su fijación en Maximiliano se convierte en una especie de obsesión, y se extiende a Carlota y a sus familias reales de Austria y Bélgica. Al compararse con su rival austriaco, el Presidente indio se siente de menos. Es como si todo el mérito, el prestigio y el rango social alcanzado por Juárez tras años de superación personal se desvanecieran ante la presencia de Su Alteza imperial. El fulgor de su rival despoja al Presidente de su título de primer ciudadano de la República y lo remonta a sus orígenes de pastor huérfano en Guelatao, o a Oaxaca donde sólo era un pobre siervo indio al servicio de una gran casa criolla.

El perfil indio de Juárez en la novela humanizan nuestra concepción de esta figura. Gracias a la profundidad humana, emotividad y candidez del personaje de Juárez en torno a sus vejaciones de raza y de clase, los lectores logran sentir sus estigmas de indio mexicano. La exposición de la problemática india de Juárez en la novela es un aporte a la comprensión psicológica e histórica de esta dimensión de su personalidad. Ni la historia oficial, ni los documentos personales de Juárez arrojan mucha luz acerca de esta faceta del presidente⁸⁸..

La estampa india de Juárez en la novela supera su imagen altiva e impasible en la estatuaria y en los murales. La humanización india de Juárez es otra semblanza en el mural dialógico que proyecta la novela acerca de esta figura. La efigie india de Juárez que traza la novela es también otra pieza de la desmonumentalización del Benemérito deificado por el culto oficial.

La problemática socioeconómica y racial de Juárez con respecto a Maximiliano y Carlota se evidencia en el segundo apartado del Capítulo VI, titulado: “Así es, Señor Presidente.” En este segmento se escenifica otra reunión a puerta cerrada entre el Señor Presidente y el Señor Secretario. Este funcionario ha vuelto de Europa trayendo consigo un informe acerca de Maximiliano y Carlota, Napoleón y Eugenia y sus respectivas familias reales. Esta reunión tiene lugar en 1863. Para este año, ya Juárez y su gobierno se habían visto forzados a abandonar la ciudad de México, ya que se avecindaban las tropas francesas. Para ese año también, los Archiducos se aprestaban a aceptar el trono de México a instancias de Napoleón y los monarquistas mexicanos.

La atmósfera de la consulta entre el Presidente y su Secretario es una de crisis política. El mandatario se quita y se pone sus gafas, se levanta de su silla para dar vueltas en círculo o mirar de forma pensativa por la ventana de su despacho. Se lleva un habano a los labios para luego colocarlo en un cenicero. Los datos que aporta este informe sobre los usurpadores son vitales para la supervivencia de la República y de su Presidente errante. A medida que Juárez hojea el resumen, lo estima demasiado escueto e indaga profusamente a su Secretario para que le suministre más datos acerca de sus antagonistas, incluyendo chismes y rumores. De inmediato, a instancias del Presidente, este intercambio también rebasa los asuntos de estado para centrarse en gran medida en una comparación personal entre Maximiliano y Juárez. Aunque al principio no lo admite, Juárez está obsesionado con su rival y con el mundo europeo caucásico y aristocrático del que proviene. Más que un cataclismo entre el Imperio y la República, entre liberales y conservadores, entre las Américas y Europa, el Presidente indio cifra la contienda en su persona y en la de su contrincante. De esta manera, Juárez personaliza un conflicto ideológico y geopolítico.

“Así es, Señor Presidente” comienza con la sorpresa de Juárez ante la estatura de Maximiliano. Corroborando el dato, el Presidente pregunta: “¿Dice usted uno ochenta y cinco?” a lo que el Secretario le responde: “Sí, Don Benito, un metro con ochenta y cinco” (145). Juárez reacciona: “Pues sí que es muy alto . . .” (145). Tras la esperada respuesta de: “Así es, Señor Presidente” Juárez revela su consternación por la diferencia de estatura entre ambos: “Me ha de sacar una cabeza, por lo menos . . .” (145). Percatado el Secretario del interés del Presidente por estos datos personales, le pregunta: “¿Usted

quería que yo incorporara todos esos detalles en mi resumen?” (145). No estando aun preparado para admitirlo, Juárez replica: “¿Detalles, Señor Secretario? ¿Como lo de la estatura y eso? No, era mera curiosidad. Son cosas superficiales que no vienen al caso” (145).

La diferencia de estatura entre el Presidente indio y el Príncipe ario era una de las más evidentes disparidades físicas entre ambos rivales por el poder. Para Juárez, esta desproporción reforzaría en la mente de muchos europeos y mexicanos –susceptibles a la teoría de Gobineau- la propugnada superioridad racial del Emperador de arraigo germano, creando la percepción de una contienda desigual entre un semidiós y un “indio patarrajado,” como se refiere a sí mismo Juárez. Aunque Maximiliano y él nunca se plantarán lado a lado físicamente, le aflige que los mexicanos que le hayan visto en persona lo comparen con el espigado príncipe a su arribo a México.

Más adelante en el transcurso de este apartado, y a instancias del propio Juárez, el Secretario le confirma que Maximiliano tiene la barba y los cabellos rubios: “Para acabarla de amolar” (150). La estatura espigada del Archiduque, su larga barba dorada, sus cabellos áureos le darían la prestancia de un semidiós germano ante los mexicanos. A los ojos del pueblo se contrapondría la imagen de dios mitológico del Emperador a la piel cobriza, los rasgos indios y la baja estatura de Juárez.

Si la diferencia de estatura y de compleción son significativas, la divergencia entre los trasfondos socioeconómicos y los estilos de vida de Juárez y Maximiliano son abismales. En la primera página del dossier se informa de que Maximiliano es descendiente directo de los reyes católicos Fernando e Isabel y del emperador Carlos V

de Alemania y I de España (145). La implicación es que los antepasados reales del Archiduque una vez conquistaron y rigieron omnipotentemente a los ancestros indios de Juárez. Del informe también se desprende que Maximiliano es el primero en línea a la sucesión imperial de Austria si muriera su hermano el emperador Francisco José. Entre sus títulos principales están los de: archiduque de Austria, príncipe de Hungría y Bohemia y conde de Habsburgo (145-46). Ante la rimbombancia de todos estos títulos reales hereditarios, Juárez no puede contraponer ninguno.

Como es humanamente comprensible en el caso de un indio que ha tenido que superarse de la nada, Juárez resiente las ventajas y los privilegios que gozan aquellos europeos blancos nacidos en cuna real. En reacción al trato deferente de su Secretario al dirigirse a él como “Don Benito,” Juárez expresa el lamento de quien proviene del fondo de la escala social: “Don, Don, Don Benito . . . Don Benito por aquí, Don Benito por allá. No sabe usted, Señor Secretario, el trabajo que me costó llegar a ser Don en la vida. Cuando nací, yo sólo era un Don Nadie, eso sí” (154-55). Consciente de lo que le costó desechar su condición de Don Nadie para alcanzar el título respetable de Don Benito, Juárez contrasta su mérito personal con la falta de valía de quienes -como Maximiliano- lo han recibido todo a cuenta del accidente de su nacimiento real. Así refiere Juárez sus sentimientos hacia la realeza: “En cambio, como decíamos esos archiduques vienen al mundo con todos los títulos habidos y por haber. Nacen con la mesa puesta” (155). Más que ningunas otras, estas expresiones denotan la aguda conciencia de clase del personaje de Juárez que perfila la novela. Contrario a la rígida altivez de las estatuas del Benemérito, el personaje humano de Juárez no se inhibe de exponernos a las durezas de

su vida, a sus sentimientos de indignación ante los privilegios de cuna conferidos a la realeza europea.

Relacionado a la existencia dorada del Archiduque, Juárez también le inquiere a su Secretario sobre la opulencia del palacio imperial de Schönbrunn en Viena, donde nació Maximiliano. Acostumbrado a residencias humildes por comparación, Juárez no se explica cómo uno puede sentirse en su casa en un lugar de 1400 habitaciones y más de 100 cocinas (145-46). El otrora pastor de Guelatao y siervo en Oaxaca no logra concebir el vivir por todo lo alto de esta rancia nobleza.

Otro aspecto del dossier de Maximiliano que capta la óptica del Presidente es su intelecto, su sofisticación y sus refinados gustos. El Secretario le explica que a pesar de que el padre (Francisco Carlos) y el tío (Ferdinand) de Maximiliano son considerados débiles mentales, el Archiduque no se parece a ellos en este sentido. Ante la incredulidad de Juárez, el Secretario le responde: “No, Don Benito. El Archiduque es un hombre inteligente y culto, ha viajado mucho [. . .]” (146). Juárez indaga el informa hasta que encuentra más datos acerca de la notable cultura del Archiduque. Lee que Maximiliano es amante de las artes, de la danza y de la buena mesa (147). Es también coleccionista de piedras y minerales. Tiene afición por la arqueología, la historia y la geografía. Es poseedor de más de seis mil volúmenes en su biblioteca de Miramar. Para redondear su donaire es diestro en la equitación como en la esgrima, habiendo también recibido instrucción militar.

Don Benito contempla su imagen pública presente en referencia a Maximiliano, y se siente insuficiente. La apabullante cultura y crianza principesca de Maximiliano parecen

apesadumbrar a Juárez, pues no puede haber comparación entre sus habilidades y educación y las de su rival. El Presidente vuelve a sentirse el indio desposeído convertido en abogado de provincia. Estos espectros de un pasado angustioso lo hacen sentirse de menos ante la hechura de este príncipe.

En particular, la virilidad ecuestre del Archiduque reabre uno de los estigmas en la susceptibilidad de Juárez. Como quien vuelve a antaño: “Don Benito se quitó las gafas y miró a la ventana” (147). Le pregunta a su colega si le hubiera gustado aprender esgrima. El Secretario nunca había pensado sobre esto, con lo que le devuelve la pregunta. En respuesta, Juárez dice: “No, esgrima no. Pero sí montar muy bien a caballo . . .” (147). A la instancia por parte del Secretario de que nunca es tarde, Juárez pondera con zozobra: “Sí, sí, ya es tarde para muchas cosas . . . para hacer bien todo eso, hay que aprenderlo desde muy niño, o desde muy joven . . .” (147). Como lo constata el discurso histórico de la obra en el Capítulo II, los conservadores degradaban a Juárez por no saber montar a caballo y no ser diestro en las armas. He aquí el origen del lamento de Juárez. Debido al legado cultural hispano del mítico caballero conquistador, al alto grado de militarismo en el México del siglo XIX y al machismo en la cultura del país, estas destrezas eran para muchos la medida de un “hombre.” Juárez era un líder civil no violento, una noción algo ajena para una América Hispana donde campeaban por su respeto los caudillos.

Con el mismo ímpetu con que estas comparaciones hacen a Juárez retroceder en el tiempo, también lo hacen proyectarse a la posteridad. ¿Cómo será juzgado como prócer por la Historia? Fiel a las creencias del Juárez histórico, su personaje en la novela profesa el concepto de una Historia que juzga y emite un solo dictamen contundente e

incontrovertible. La ventana ahora se torna en el espejo donde intenta contemplar su imagen en la Historia: “El presidente dejó el informe en el escritorio y se dirigió a la ventana” (147). Desde allí aseveró: “Yo lo único que sé montar bien es mula, Señor Secretario. Pero después de todo, las mulas saben andar mejor que los caballos por caminos muy difíciles sin desbarrancarse [. . .]” (147). El prócer civil que sólo sabe montar bien en mula se contrasta con los paladines de la independencia hispanoamericana. Téngase en cuenta que para entonces, la gran mayoría de las figuras de culto en nuestra América habían sido héroes épicos. Como quien alza la mirada a los semidioses: “Don Benito contemplaba el cielo: ‘A veces cuando pienso en todos esos libertadores de nuestra América: Bolívar, O’Higgins, San Martín, hasta el propio Cura Morelos, me digo: todos esos fueron próceres a caballo. Pero si tú pasas algún día a la historia, Benito Pablo, vas a ser un prócer a mula . . .’” (147-48). El Secretario lo consuela recordándole que: “Pero como usted ha dicho, Don Benito, las mulas llegan más lejos” (148). A lo que Juárez responde: “No, es usted quien lo ha dicho, Señor Secretario, las mulas *llegamos* más lejos” (148).

Al vislumbrar su imagen histórica en correlación a los libertadores, Juárez trata de reconciliar su imagen de prócer civil con la imagen imperante de los héroes épicos. Contrario a ellos, él no es un criollo de pura sangre europea. Contrario a ellos, monta una mula prieta y no un potro purasangre blanco. Juárez trata de compensar su carácter no épico equiparando sus dotes a las de este humilde pero valioso animal. Así como las mulas saben en momentos difíciles encontrar derroteros y enfilarse por ellos sin caer al abismo, él como presidente de una república en crisis sabrá encaminarla por trayectos

seguros para salvarla. Como es también el caso de las mulas, Juárez tenía fama de ser muy empecinado. Más que un defecto, el Presidente considera su pertinacia como expresiones de voluntad inquebrantable. Hay aquí también una alusión bíblica, ya que Jesús viajaba en burro, y entró montado en un burro a Jerusalén camino al sacrificio y la gloria eterna. Tras una vida de vicisitudes personales y políticas, Juárez anhela alcanzar la gloria redentora de la Historia.

La fijación de Juárez con los pormenores personales de Maximiliano también se extiende a sus relaciones íntimas. El Secretario divulga los rumores sobre el romance que sostuvo Maximiliano de soltero con la mujer de un diplomático alemán, la condesa Von Linden. También le intima a Juárez sobre los amores entre el Archiduque y la princesa portuguesa Amelia de Braganza, los cuales no pudieron fructificarse en matrimonio al ella morir muy joven de consunción (160). La aventura amorosa más escandalosa de Maximiliano fue su relación con una mujer negra del Brasil mientras realizaba una gira por ese país. Este enlace amoroso había ocurrido ya estando casado con Carlota. Según las malas lenguas, Maximiliano contrajo una enfermedad venérea de este romance, dejándolo estéril. Se rumoraba en Europa que esta era la razón por la cual, los Archiduques no tenían descendencia propia.

Más allá de la persona de su rival, Juárez indaga acerca de los hermanos de éste. Juárez le plantea a su colega: “Y ahora dígame, ¿por qué pone usted en su informe cuando habla de Francisco José: *el más Habsburgo de los dos hermanos* cuando que son cuatro en total, como usted mismo dice más adelante?” (148). Asombrado una vez más por el interés presidencial en detalles inmateriales al conflicto, el Secretario le aclara que

lo que intentaba era contrastar las diferencias entre Francisco José y su hermano por sus implicaciones políticas (148). Mientras que el Emperador austriaco profesaba una línea dura conservadora, Maximiliano optaba por una línea algo más liberal. Esta divergencia ideológica había creado conflictos y desconfianza entre ambos hermanos. Según el Secretario, se rumora que Francisco José le tiene celos a Max (156).

Luego de escuchar los nombres de los otros dos hermanos y dos hermanas de la familia real austriaca, el Presidente se interesa por un rumor acerca de la vida privada de uno de ellos: “¿Y cuál de esos dos me decía usted que es afeminado? ¿Carlos Luis?” (148). Su sentimiento de inferioridad ante los Habsburgo es seguramente lo que lleva a Juárez a hacer este tipo de pregunta indiscreta. Bajo la óptica de hombre del siglo XIX, el que haya un afeminado en esa rancia familia menoscaba sus ínfulas de suprema grandeza. Este elemento escandaloso le sirve a Juárez de mecanismo de compensación psicológica por sus orígenes de indio humilde. El Secretario le especifica que se trata de Luis Víctor, y aclara: “Pero es más que afeminado, Señor Presidente: es invertido, sodomita” (148). Turbado por esta revelación, quizás a causa de que su propia hombría había sido cuestionada por los conservadores, Juárez procura esquivar el tema tabú de la homosexualidad de Luis Víctor. En ánimo de evasión señala cómo lo entristecen los cielos grises del norte y su añoranza por los cielos más azules del sur.

La divagación de: “Azules, azules como el cielo, así decía mi padrino . . .” (148), lleva a Juárez al plano racial finalmente. Ante la perplejidad de su colega por la anterior divagación, Juárez explica: “Que así me decía mi padrino Salanueva, que en paz descanse: si te casas, Benito Pablo, cástate con hija de blancos, para ver si así tienes un

hijo con los ojos azules. Azules como el cielo” (148). Su mentor y benefactor blanco le había inculcado el imperativo para un indio cetrino de casarse con una blanca para así “mejorar la raza” de sus hijos. En otras palabras, para el criollo mexicano era necesario blanquear a México como único medio de redimir al país del atraso, potenciando con la sangre blanca a las generaciones venideras. Juárez concluye este comentario con la pregunta clave a la cual quería desembocar tras toda esta conversación: “Y dígame, Señor Secretario: ¿Es muy blanco el Archiduque?” (148). A lo que el funcionario le responde: “Sí Señor Presidente, Maximiliano es muy blanco. Y lo mismo la Princesa Carlota” (148).

La mención de Carlota lleva a Juárez a su escritorio de nuevo, donde se cala las gafas intrigado para buscar datos en el informe acerca de la Princesa. Estimándola de importancia secundaria, seguramente por su condición de mujer, el Secretario no había abundado mucho sobre ella en su resumen (148). El diplomático procede a referir datos de su procedencia belga, su alcurnia real, sus nobles antepasados y su familia. Reiterándole su inclinación por el aspecto personal de sus rivales, Juárez le inquiere acerca de la apariencia física y el carácter de Carlota. No le pareció tan bonita la Princesa al Secretario. El mismo previene a Juárez sobre la adhesión ortodoxa de Carlota al catolicismo. En cuanto a su carácter: “Según parece, la Princesa Carlota se ha hecho notar por su temperamento y por su perseverancia. También por una inteligencia precoz . . .” (149). Esta estampa de Carlota acrecienta la zozobra de Juárez. No sólo sus antecedentes reales y su crianza la equiparan en rango a su esposo, sino que su inteligencia y perseverancia la posibilitan para desempeñar un papel influyente en las

materias de estado. Para colmo, además de tener que contender con un emperador, tendrá también que vérselas con una emperatriz con fortaleza de carácter. Apesadumbrado por tales prospectos, y por la percepción que tiene el mundo blanco de él como indio, Juárez no colige que la envergadura de sus rivales luce formidable sólo en la tinta negra de las páginas del informe.

A estas alturas de la reunión, el Presidente deja a un lado la reserva que debe guardar un mandatario, para confesarse hombre a hombre con su colega. La angustia que le provoca verse enfrentado a estos príncipes blancos puede más que su característica impasibilidad de indio. Don Benito se apresta a mostrarnos sus estigmas de indio oprimido y desdeñado. Se remonta a los tiempos de Oaxaca, de su penosa iniciación en el mundo dominado por los blancos. Allí fue como indio zapoteco a aprender a fuerza propia el castellano: “Lo tuve que aprender muy bien, Señor Secretario, con todas sus reglas porque no era mi lengua materna” (149). Como si se hubiera repetido en él, a sangre y fuego, la asimilación cultural del indio durante la conquista española, añade: “Y lo aprendí con sangre. ¿Nunca le he contado que cuando mi tío me tomaba la lección, yo mismo llevaba la disciplina para que me castigara las veces que no había aprendido bien?” (149).

Como quien trata de solidarizarse en calidad de confidente, su colega lo consuela diciéndole: “Hizo usted muy bien, Don Benito . . .” (150). Juárez extrae de sus entrañas el mal de fondo que lo ha perturbado toda su existencia: “Sí, no me fue mal, lo admito. Pero me costó mucho trabajo [. . .] y nada más porque era yo un indio . . . un indio patarrajada, como a veces me decían . . .” (150). Debido a su condición de criollo, el

diplomático finge incomprensión e incredulidad: “¿De verdad, Don Benito?” (150). Provocado por un sentimiento de culpa o por un impulso de evasión, el criollo ha tornado la vista ante los estigmas de indio que Juárez ha tenido el coraje de mostrarle. El Presidente se muestra agraviado ante el estado de negación de su colega blanco. Juárez lo emplaza diciéndole: “Pues claro que de verdad, y usted lo sabe muy bien, Señor Secretario: yo he sufrido mucho por el color de mi piel. Aquí mismo, en mi Patria. No digamos en Nueva Orleáns [. . .]” (150).

Como para gesticular el laberinto que constituye la discriminación racial y sus efectos en el autoconcepto de un indio oprimido: “Don Benito se levantó y comenzó a caminar despacio por el cuarto en círculo” (150). Para enfatizar la miopía del blanco ante el estigma racial, lo vemos quitarse las gafas en la novela, agitándolas al hablar. En contraposición a la renuencia del Secretario, Juárez hace la siguiente admisión: “Y de una vez por todas, Señor Secretario, le voy a aclarar una cosa. ¿Por qué cree usted que estoy interesado en los rasgos físicos del Archiduque? A fin de cuentas a mi me debería importar un comino cómo es, ¿no es cierto? Que si tiene el pelo rubio . . . lo tiene rubio, ¿verdad?” (150).

Para el Presidente indio de una república en peligro inminente de extinción no es posible descartar estas consideraciones raciales. Juárez le explica a su ministro que las teorías raciales de Gobineau han tenido mucho más impacto y acogida en Alemania que en Francia (150). Esto se debe, afirma Juárez, a que los postulados de la superioridad racial blanca tienden a dar crédito a la teoría de la superioridad racial pangermánica. Las ideas de Gobineau, abunda Juárez, también ratifica la teoría de que: “a unas facciones

bellas, corresponde siempre un alma bella y viceversa” (150). México no ha estado exento a la mala influencia de ese “prejuicio” (150), asevera Juárez. Para evidenciar el arraigo del prejuicio racial en México, Juárez se plantea: “¿Por qué cree usted, Señor Secretario, que yo servía la mesa descalzo en la casa de los que iban a ser mis suegros?” (150-51). Juárez aduce que era porque él era un “indio prieto” (151).

Aun ya estando investido con la respetabilidad y el honor de la presidencia, Juárez no había podido remontar la discriminación racial. El Presidente recuenta una experiencia humillante que tuvo a su arribo a Veracruz en medio de la Guerra de la Reforma (151). Hospedado en la casa del gobernador de ese estado, Juárez le pidió agua a una mujer negra de la servidumbre para su habitual baño mañanero. El Presidente cuenta así lo sucedido: “Y claro ella no sabía que yo era el presidente, y ¿sabe usted qué me contestó? Nunca se me olvidará: ‘¡vaya un indio manducón, me dijo, que parece improsulto. Si quiere agua vaya y búsquela!’ Todo eso, Señor Secretario, me pasa por ser un indio prieto . . .” (151).

En esta instancia del presente relato se prefigura uno de los mitos del culto al Benemérito: la exaltación de Juárez como figura ejemplar de las posibilidades de superación del indio mexicano. En reacción a las tribulaciones de Juárez por ser indio, el diplomático criollo le expresa que: “usted nos ha hecho sentirnos orgullosos de nuestros antepasados indios” (151). La concepción de Juárez como figura que inspiraba orgullo era ostentada por una minoría ilustrada dentro del movimiento liberal. Como se hace patente en toda esta relación de los prejuicios sufridos por Juárez, él no fue apreciado como tal por la gran mayoría de sus contemporáneos. Es el propósito de este

intercambio, contrastar la visión discriminatoria que se tuvo de él en vida, con la imagen de paradigma de la raza india proyectada por su culto heroico.

No sólo el Presidente indio que perfila la novela se siente asediado por los prejuicios raciales del presente, sino por los mitos culturales del pasado remoto. Además de los prejuicios ancestrales en contra del indio, reforzados por los escritos modernos de Gobineau, ciertos antecedentes prehispánicos van a complicar, en la estimación del personaje de Juárez, su contienda por la adhesión del pueblo mexicano con Maximiliano. Los expone de la siguiente forma:

Le decía que para colmo, nos quieren imponer un dizque Emperador, que tiene todo lo que aquí mucha gente considera bonito, como el color de la piel, blanca, o de los ojos, azules, y usted no debe olvidar [. . .] que vivimos en un país en cuya mitología el dios benefactor, podríamos decir el dios máximo, es un dios blanco, alto y rubio, que prometió volver un día. . . . (151)

Juárez teme que la “ignorancia” de los “seis millones de indios iletrados” (151) en México los lleve a ver en Maximiliano al dios Quetzalcóatl, repitiendo el autoengaño calamitoso de los aztecas.

Ante el escepticismo del diplomático en cuanto a este prospecto, Juárez se retracta. En respuesta, le señala a su colega: “Usted mismo me ha contado que muchos indios se arrodillan ante las fotografías de Maximiliano y Carlota . . . pero no, la verdad sea dicha, no lo creo” (152). Prosigue, explicando que al igual que los aztecas cayeron en cuenta que los españoles no eran dioses, lo mismo sucederá con Maximiliano. Admite que: “lo que sucede es que todas esas cosas del color de la piel y de los ojos me enojan mucho”

(152). Pasa a criticar la arrogancia e hipocresía de las naciones europeas que se proclaman cristianas, mas discriminan por el color de la piel. ¿Cómo explicarnos entonces la fijación de Juárez con el Archiduque, si en verdad no cree del todo que sus compatriotas puedan confundirlo con el mítico dios?

La obsesión de Juárez con la persona de Maximiliano a través de esta reunión se debe a que él es quien ha visto en su rival europeo el espectro de Quetzalcóatl. A pesar de que le asiste cierta lógica en adjudicarle este fantasma a las masas indias, esto puede considerarse una mera proyección de su propia zozobra por tener que rivalizar a un príncipe ario. El indio que queda en él se siente apocado ante el Archiduque. No empece a su ilustración y a que se ha demostrado a sí mismo capaz de grandes logros, no puede del todo sacudirse de encima los lastres de la supuesta inferioridad del indio y de la marginación social.

En este relato, Juárez reconoce la falta de confianza en sí mismo que padeció en el pasado. Esto se evidencia en la respuesta que le da a su colega, al éste señalarle que su superación se debe a que fue un indio con voluntad. A esta aserción le replica: “Con suerte le digo. En lo que sí tuve voluntad, me parece, fue en la decisión de vencer la desconfianza en mí mismo” (151). Si bien es cierto que el ser humano logra dominar traumas psicológicos de esta magnitud, no se pueden dominar del todo, especialmente en momentos de crisis como los que vivió Juárez. Sólo esto explica la fijación que evidencia el personaje de Juárez hacia su rival en este apartado, y a lo largo de la novela, como se verá. Este temor no lo desmerece, ya que es un sentimiento muy humano de quien ha sido no sólo discriminado y alienado socialmente, sino visto y tratado de forma

infrahumana por sus contemporáneos. Esta lucha contra la desconfianza en sí mismo, contrasta al Juárez de la novela con el Benemérito de mármol y bronce que no siente ni padece.

Para del Paso, la legitimidad de Juárez como figura ejemplar no está cifrada en su obra, y en los significados atribuidos a la misma por el culto. El carácter ejemplar de Juárez se deriva del padecimiento de la discriminación, y de la superación de su inseguridad. En un sentido más amplio, Juárez y su problemática como indio en la novela representa la del indio mexicano y americano discriminado, explotado y marginado a manos de los europeos y sus descendientes blancos en las Américas. Al hacer que el personaje de Juárez rebase la frialdad del mármol y el bronce para revelar sus penurias de indio discriminado, la novela le da voz al indio anónimo de esa época a través de este personaje. El indio común que se vio en medio de esa época ha sido pasado por alto en gran medida por una historia oficial dedicada a exaltar la lucha contra los imperialistas franceses y mexicanos como una epopeya de grandes eventos. De manera que del Paso emplea al primer presidente mexicano de extracción ciento por ciento india como un fehaciente exponente de la experiencia de su pueblo. Del Paso ha logrado que Juárez sea en la novela no sólo el exponente más importante de la causa republicana, sino también del pueblo al encarnar sus tribulaciones de raza india y mestiza y sus reclamos de justicia e igualdad ante la discriminación del hombre blanco.

Con el alto propósito de consagrar a Juárez como paradigma de superación, el culto oficial ha elevado a la figura del Benemérito por encima de las masas populares indias de las cuales provenía para destacar su carácter excepcional. El culto a Juárez ha derrotado

este alto propósito al haber engrandecido a su Benemérito a las dimensiones de un superhombre de su raza imposible de emular para el ciudadano común. Por el contrario, en la novela Juárez desciende de su pedestal para volver a colocarse al nivel de su pueblo como indio y desahogar sus aflicciones como tal.

Encumbrado en pedestales, el Benemérito parece haber vencido los lastres de la discriminación racial. En cambio, el Juárez de la novela reconoce que a pesar de ser un hombre realizado, es aun y seguirá siendo objeto de la discriminación contra el indio. El Benemérito de los murales y las estatuas proyecta también una imagen de suprema seguridad y autocontrol. Esta proyección ha sido emblemática por la historiografía de su culto mediante el calificativo de su legendaria impasibilidad. El personaje humano de Juárez quebranta esta impenetrabilidad de las estatuas del Benemérito. La novela crea conciencia de que, más allá de haber librado una lucha contra los imperialistas, el Juárez de carne y hueso libró una guerra interna sin fin en contra de los estigmas psicológicos de la discriminación que minaban su autoestima.

3.4D Juárez: Ni semidiós, ni anticristo

El 18 de julio de 1872, la historia constata que Benito Juárez pasó a la memoria de los siglos. Tras de sí, dejaba el legado de sus doce años, seis meses y ocho días en la presidencia de México durante una de las etapas más turbulentas en el acontecer de la nación. Según lo refiere Velasco, la causa probable de la muerte del Presidente fue una aguda angina de pecho (797). Para revivir su debilitado corazón, el doctor de cabecera del Presidente, Ignacio Alvarado, lo hizo colocar delirante sobre una mesa para suministrarle repetidamente agua hirviendo sobre el pecho. Las brazas de agua hirviendo

le pusieron el pecho en carne viva, creándole ámpulas. Este remedio médico de la época surtió un efecto temporero, pues hizo a Juárez: “reincorporarse violentamente exclamando: ‘Me está usted quemando’” (Velasco 797). El Presidente expiró esa misma noche al filo de las 11:30.

La muerte de Juárez ha sido relatada en la historiografía de su culto como el ingreso de esta gran figura al panteón heroico oficial mexicano. El propio Velasco reseña el paso de Juárez a la historia bajo el título consagradorio de: “Camino a la gloria” (797-814). Bajo este magno epitafio, Velasco emblematisa gloriosamente el deceso de Juárez. De esta forma, la extinción física de Juárez es transformada en su inmortalidad. El finado líder de la República que viviera asediado por la controversia racial y política pasa en la inmortalidad a la condición exaltada de Benemérito eterno de la Patria.

A diferencia de cómo los historiadores del culto a Juárez han narrado su agonía y muerte, en Noticias del Imperio se emplean estos acontecimientos históricos para someter a Juárez a un juicio de cara a la historia. Del Paso utiliza una sentencia memorable de Juárez para refrendar el carácter de este juicio. En respuesta a una invitación que le hiciera Maximiliano a Juárez para que negociara la paz y se adhiriera al Imperio, el Presidente concluyó su respuesta con la máxima: “hay una cosa que está fuera del alcance de la perversidad, y es el fallo tremendo de la historia. Ella nos juzgará” (Velasco 492). Aprovechando esta sugestiva cita histórica, del Paso denomina el Capítulo XXII de la novela: “La historia nos juzgará.” En el primer apartado de este capítulo, del Paso enjuicia a Juárez bajo la irreverente interrogante de: “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?.” El dictamen de Juárez reflejaba su fe absoluta en la concepción moderna de

una Historia Universal única y verdadera. El Presidente tenía la convicción de que la Historia en su implacable juicio final de la contienda entre el Imperio y la República lo absolvería a él y condenaría al usurpador austriaco.

Contrario a la concepción moderna de la historia que profesaba Juárez, la novela de del Paso se fundamenta en los postulados posmodernos de la misma. Esta concepción desconoce no sólo la existencia y la viabilidad de una única, verdadera y definitiva historia universal, sino que estima como algo indeseable el que pudiera existir esta historia omnipotente. Así como en el pensamiento posmoderno de del Paso no puede concebirse la existencia de una historia universal, tampoco puede contemplarse el que haya una historia definitiva de Maximiliano, Carlota, Juárez y la contienda entre el Imperio y la República. Del Paso plantea en su novela la imposibilidad de una historia final sobre Maximiliano, Carlota y su fatídico imperio con las siguientes palabras:

Pero la última página sobre el Imperio y los Emperadores de México, la que idealmente contendría ese “Juicio de la Historia” –con Mayúsculas- del que hablaba Benito Juárez, jamás sería escrita y no sólo porque la locura de la historia no acabó con Carlota, porque a falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable “Historia Universal,” existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son “escritas.” (638)

Este paradigma de desconstrucción de la noción moderna de la “Historia” le permitió a del Paso rescatar del olvido y la infamia oficial a los Emperadores de México para mexicanizarlos.

No empecé a la contención posmoderna de del Paso, la historia oficial de la República Mexicana ha pasado juicio sobre estas figuras claves. El fallo tremendo que auguró Juárez ha sido en efecto emitido y ratificado por la historia oficial mexicana a lo largo de más de 130 años. Con la potestad del estado mexicano, la historia oficial ha juzgado a los usurpadores, condenándolos rotundamente ante la posteridad. En cambio, el Benemérito de la Patria ha sido elevado a pedestales, glorificado en murales y portadas de obras históricas, exaltándolo a la condición inespugnable de semidiós. En este sentido, la historia oficial ha pretendido constituirse en la versión final e infalible de aquel conflicto crucial. El juicio de Juárez en la novela es una impugnación posmoderna del fallo tremendo de la historia oficial en favor del Benemérito y de su monumentalización a manos del culto. La impugnación en la novela del fallo tremendo de la historia oficial en favor de Juárez es el objeto de estudio en este último apartado del tercer capítulo.

En “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?,” la voz de del Paso como historiador le cede la palabra a dos discursos históricos polarizados que articulan el debate en el juicio a Juárez. Uno de estos discursos esgrime argumentos condenatorios de la actuación histórica de Juárez. Se emplaza a Juárez como padre, esposo y presidente. Se pone en tela de juicio su lealtad a sus raíces indias y a la Iglesia que lo educó. Se le recrimina sobre todo, su conducta no magnánima hacia el Emperador vencido. El caso histórico en contra de Juárez compendia los argumentos de la historiografía conservadora antijuarista. Este pliego acusatorio es refutado punto por punto por un contra argumento histórico exculpatario de Juárez. La argumentación en defensa de Juárez, por su parte, representa

los dogmas de fe del culto al Benemérito. Consecuentemente, el juicio de Juárez en la novela es un sumario de las versiones históricas parcializadas tanto de su culto heroico como de sus detractores. En suma, compendia la visión dialógica de Juárez que proyecta la novela.

A causa de su envergadura dialógica, el juicio de Juárez en la novela es de carácter inconcluso. Una vez expuestos los argumentos y contra argumentos claves del debate histórico acerca de la vida y obra de Juárez, no se rinde un veredicto final sobre la actuación de esta figura. La inexistencia de un fallo definitivo en el juicio que escenifica la novela, simboliza la imposibilidad histórica de llegar al mismo. Debido a su parcialidad, tanto el discurso histórico deificador del Benemérito como el detractor se cancelan mutuamente. La quimera del Tribunal de la Historia que albergaba Juárez, se torna en el tribunal de las historias. Estas visiones diametralmente opuestas hacen imposible la formulación de un consenso historiográfico balanceado sobre la vida y obra de Juárez. La implicación es que el contencioso juicio de Juárez se extenderá indefinidamente a través del acontecer humano, reflejando nuevos criterios historiográficos y versiones históricas alternas según las perspectivas cambiantes de tiempo y lugar, de filosofía histórica e ideología política.

A pesar de la ausencia de un veredicto contundente sobre el protagonismo histórico de Juárez, el juicio termina por desestimar el reclamo de verdad absoluta de los alegatos en pro y en contra del enjuiciado. Como se ha estipulado anteriormente, para del Paso: “no todos son héroes o traidores todo el tiempo ni cien por ciento” (643). De modo que Juárez tampoco pudo ser héroe o traidor todo el tiempo ni ciento por ciento. Siguiendo la

lógica de esta contención de del Paso, tanto la visión de Juárez como benemérito perfecto exaltada por los devotos de su culto, como la de anticristo que han conjurado sus detractores, resultan inoperantes a fin de cuentas. Para los propósitos de este estudio, nos interesa cómo este juicio histórico desautoriza la imagen deificada de Juárez erigida por el culto. La dinámica desconstructiva del juicio culmina la desmonumentalización del Benemérito en esta novela histórica.

En la interrogante de: “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?.” se hace referencia a esta figura histórica venerada de forma informal, empleándose su primer nombre y omitiendo su apellido reverenciado. La exclusión de su apellido inmortal y de su título de Benemérito de la Patria prefigura su desacralización como santo patrono de la República. Por otra parte, el uso de su primer nombre, Benito, implica su humanidad, su falibilidad pecaminosa, su mortalidad. Si bien ante el tribunal de la historia que convoca la novela comparecen en un principio las dos visiones contrapuestas de Juárez como benemérito y como anticristo, tras el careo sólo queda al final su semblanza humana perdida en la historia que recobra la novela. Ni anticristo, ni semidiós, Juárez emerge como un ser humano a ser juzgado por cada cual bajo sus propias directrices. El juicio puede visualizarse como una imaginativa alegoría del proyecto de desmonumentalización y humanización de Juárez que inspiró su personificación en la novela. En: “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?,” se desacraliza a esta figura de culto con el objetivo también de justificar en el siguiente capítulo: “El último de los mexicanos,” la mexicanización de los rivales de Juárez.

Como se ha anticipado, del Paso tomó los hechos históricos de la agonía y muerte de Juárez para elaborar en base a los mismos el juicio de esta gran figura ante la historia. Ese 18 de julio de 1872, el Presidente yacía en efecto inmóvil, agonizante, preso del dolor y del delirio. Del Paso emplea el estado de delirio en que cayó Juárez para hacerlo revivir subconscientemente en unos instantes eternos toda su vida. El novelista se inspiró en la tradición cristiana de que cuando una persona agoniza o muere contempla su vida recapitulada en un instante. En esta revisión, se ve lo bueno y lo malo que se ha hecho a través de su existencia. Muchos creyentes piensan que este examen de conciencia final forma parte del juicio divino.

El enjuiciamiento de Juárez comienza con voces inquisitoriales que lo interrogan insistentemente. Estas voces emanan de figuras encapuchadas de negro que cuelgan ante su vista difusa como vampiros o murciélagos (618). Estos encapuchados representan a los abogados del diablo. Como fiscales, los encapuchados negros presentan los cargos que condenan a Juárez. El caso de los fiscales del diablo representa las recriminaciones de la historiografía detractora de Juárez. Figuras encapuchadas de blanco hacen las veces de la defensa, refutando las acusaciones de la fiscalía con argumentos exculpatorios en favor del acusado.

El juicio está inspirado en los procesos de canonización de beatos y santos de la iglesia Católica. En tales procesos, un tribunal eclesiástico pasa juicio sobre los posibles méritos de un cristiano que ha sido postulado por el pontífice católico para la santidad. En estos juicios de canonización, los abogados del diablo argumentan en contra de elevar al postulado a la santidad, mientras que los abogados de la defensa presentan la evidencia

que testimonia la santidad del mismo. Emulando los procesos de canonización, en el juicio se caracteriza a Juárez bajo las dicotomías de: ángel o diablo, judas o redentor, santo o pecador. En juego está el dictamen de su salvación o su condena, su santificación como santo patrono de la República o su demonización, su glorificación histórica o su infamia postrera.

El juicio de Juárez también evoca los procesos inquisitoriales del Santo Oficio. Como se sabe por medio de la documentación histórica, el Presidente fue tendido sobre una larga y ancha mesa de madera oscura en donde se le vertieron en el pecho los chorros de agua hirviendo. Se implica en el relato que esta mesa es simbólica de las que usaban los inquisidores del Santo Oficio en el México colonial. De modo que en el simbolismo múltiple del juicio se amalgaman canonización e inquisición.

En el juicio se van alternando las acusaciones del abogado del diablo con la refutación de los encapuchados blancos. Los encapuchados negros interrogan a la conciencia de Juárez para extraerle confesiones de culpabilidad. El Presidente delirante quiere responder a los cargos, mas la parálisis se lo impide. A pesar de no poder articular, tiene los ojos abiertos en el delirio y se ve imposibilitado de cerrarlos. Progresivamente las sombras negras de sus acusadores se convierten en bultos y luego logra definirlos como encapuchados. El enjuiciado implica oblicuamente que él sabe lo que era esa sombra que colgaba por las uñas de sus alas, el diablo. Tras cada recriminación, los encapuchados negros se tornan en verdugos flagelando el pecho de Juárez con brazas de fuego o con un látigo. La implicación religiosa es que el pecado

condena, y que se castiga con el fuego del infierno. En términos históricos, las flagelaciones aluden al agua hirviente que se le aplicó para revivir su corazón.

Los encapuchados blancos –que pudieran ser ángeles de salvación- salen en su defensa tras muchas de las imputaciones. Alivian con plumas blancas, con pétalos frescos de lirios o margaritas las llagas en el busto llameante del flagelado. En otras instancias, es el propio Juárez quien se defiende de las incriminaciones. Aunque no puede hablar, sí tiene la facultad de meditar sobre los cargos y de formular argumentos que puedan exonerarlo. Tales meditaciones le brindan alivio. Lo mismo le sucede cuando evoca a su difunta esposa Margarita, o cuando tiene un pensamiento de nobleza o humildad. La rectitud y la salvación son simbolizadas por la sanación temporera que experimenta Juárez. En cuanto al marco de referencia histórico, la frescura que mitiga el resquemor de Juárez alude a los intervalos en que no se le suministró el agua caliente.

La recapitulación de su vida comienza con su niñez. Los abogados del diablo procuran demostrar que Juárez nunca tuvo inocencia. Por el contrario, fue malvado desde la misma niñez. Los encapuchados negros lo acusan de lanzarle frutas verdes a los feligreses en medio de la santa misa. Le inquietan acerca de si la intención de este acto sacrílego era hacerles creer a los devotos que las frutas llovían del cielo o saltaban del infierno. Le replican si era esto la obra de: “¿Un ángel?,” si “¿Las aventaba el diablo?,” “¿O las aventaba Pablo?” (617). La fiscalía sentencia que fue: “¡Pablo Benito Juárez, que es el mismísimo diablo!” (617). A esta sentencia añaden que: “De nadie, para nadie, él nunca había sido un ángel. Ni para sus padres Marcelino y Brígida. Ni para Margarita . . . ah, ¡pero el diablo!” (617). Como agravante, aducen que sólo un diablo podía hablar el

idioma de los pájaros como él afirmaba que podía hacer de niño. Juárez es caracterizado como un anticristo. Esta caracterización refleja cómo los conservadores lo proyectaban maléficamente.

En reacción a la condición malvada innata que le imputa el fiscal, Juárez evoca sus vivencias de pastor en la laguna Encantada. Afirma que sí, era él, el humilde pastor que en su inocencia: “hablaba con los pájaros y las ovejas y las criaturas de Dios” (617-18). Medita también sobre su orfandad, ya que desconocía siquiera si su madre le había nutrido con su pecho. Tras estas reflexiones piadosas: “fue como si una brisa fresca y dulce le acariciara el pecho” (617).

Si desde la infancia fue demoniaco, Juárez también lo fue de adulto, según sus acusadores. El abogado del diablo le increpa: “Pero el diablo . . . ah, el diablo sí que lo había sido muchas veces para muchas personas, para tantas: diablo de licenciado, de gobernador y, de presidente, diablo” (618). Juárez subvierte esta acusación recordando que había sido un pobre diablo de prisionero político sepultado en el calabozo infernal del castillo de San Juan de Ulúa. Evoca también a su adorada Margarita por primera vez en el juicio delirante. El alma de Margarita parece haber alcanzado la salvación, ya que apaga las quemaduras en el pecho de su esposo subsanándolas con las frescas pecheras blancas de las camisas que ella le almidonaba (618). La voz de uno de los encapuchados de blanco también sale en su defensa, confirmando su bondad e inocencia juvenil: “Porque fuiste Benito, pastor y niño, estudioso y limpio . . .” (618). Esta declaración transporta a Juárez a sus años de presbítero en Oaxaca cuando se educaba al amparo de su tío Salanueva. El abogado del diablo aprovecha estas remembranzas para traer a colación

otro de los pecados capitales de los que se acusa a Juárez: el de haber repudiado los votos sacerdotales en favor de convertirse en abogado: “Sí: ¡abogado de los cohortes del diablo, de masones ateos, de herejes y blasfemos, de rojos y comecuras!” (619).

La imputación de que Juárez fue un traidor a la fe y a la patria ha sido una de las acusaciones que más ha reverberado en la historiografía detractora de esta figura⁸⁹. Las voces de los encapuchados negros lo tildan de Judas para con la religión, por traicionar a su tío Salanueva que lo quería cura (619). Igualmente, lo amonestan por haber abandonado a su tierra natal, a los que le criaron, a su oficio de pastor. El cargo de vendepatrias también pende sobre su cabeza en el juicio. Tal acusación alude desde luego, a sus componendas con Estados Unidos en el Tratado McClain Ocampo y en el incidente de Antón Lisardo, entre otros. A la pregunta de: “¿A dónde se fue Benito? ¿A dónde se había metido?” (619), los fiscales responden: “A donde no lo llamaban” (619). Le recriminan haberse ido a Oaxaca, haberse metido en el Instituto de maestro, haberse metido a hermano de la logia yorkina, a gobernador y a presidente. La implicación es de que Juárez fue un indio alzado y ambicioso, que no supo mantenerse en su lugar en la jerarquía social heredada de la colonia. Esta caracterización refleja la percepción que tenían de Juárez los conservadores.

Las voces de los encapuchados blancos toman la palabra para rebatir estas injurias, justificando el servicio público de Juárez como abogado y funcionario electo. Sostienen que él sólo atendió el llamado de: los pobres, los indios y campesinos, los liberales y republicanos. Concluyen con la absolución de: “Te llamó la Patria entera. Te llamó América” (620).

Angustiado por las acusaciones y lacerado por las antorchas de fuego que torturan su costado, Juárez recurre nuevamente al nombre de Margarita. Se aflige al recordar que ella se fue antes que él. Se lamenta porque: “Se había muerto, la pobre, de tanto tener hijos y de tanto que se le habían muerto los hijos. De tanto seguir al licenciado y al Señor Presidente de aquí para allá para aquí para allá toda la vida” (620). Juárez se recrimina los rigores que padeció su esposa e hijos a causa de su carrera política. En este sentido, se está auto censurando como esposo y padre de familia. La voz de del Paso como historiador en la novela ha criticado anteriormente a Juárez por la trayectoria zigzagueante de sus numerosas peregrinaciones. Los andares de Juárez sin embargo, han sido materia de glorificación a manos de algunos historiadores⁹⁰. El mea culpa de Juárez pone en tela de juicio la utilización de sus andares para mitificarlo.

Gradualmente en el transcurso de su enjuiciamiento, Juárez se ha visto no sólo rodeado por los encapuchados, sino que se ha contemplado en medio de una capilla, coronada por una cúpula. También: “Vio [. . .] una luz que venía de lo alto, blanca, muy pálida y difusa, luz como la del alba que bajaba como un polvo muy fino y muy lento, como tamizada por las ventanas y los rosetones de una cúpula [. . .]” (618). Intermitentemente oía un rechinar como de cadenas, y la caída de gotas sobre una vasija. Percibía también un olor a formol y a gardenias. Eventualmente, la luz –que simboliza la luz del Santísimo en el altar católico, o la presencia de Dios- iluminó el cadáver de su rival ejecutado. El cuerpo desnudo del Archiduque colgaba de cabeza sujetado de los pies a unas cadenas que colgaban de la bóveda, con las manos amarradas al costado. Tenía los ojos negros de vidrio abiertos. Al fondo de la espectral capilla: “comenzó a

arder un triángulo de fuego de pequeñas llamas azules y en su centro una estrella llameante de cinco puntas” (621).

Esta visión alucinante que Juárez experimenta es una alegoría de los actos de mayor controversia en su vida histórica. En primera instancia, esta visión alude a su falta de clemencia hacia Maximiliano como prisionero sentenciado a muerte. Como lo reseña la novela, desde diplomáticos extranjeros hasta princesas arrodilladas abogaron ante el Presidente por la conmutación de la pena capital para el Archiduque. Luego de su fusilamiento, Juárez y su gobierno procedieron de forma indecorosa en torno a la disposición de los restos del ejecutado. La autopsia y el primer intento de embalsamamiento del cadáver fueron un fiasco. Se comerció con las partes del cuerpo extraídos al cadáver y con su indumentaria. A pesar de que Juárez no fue directamente responsable de tales profanaciones, en última instancia hay que responsabilizarlo como jefe de estado que era, ya que el forense que realizó estas gestiones fue nombrado por su gobierno.

Dando muestras de descomposición el cuerpo de Maximiliano, se le practicó un segundo embalsamamiento en la capilla del Hospital de San Andrés en la ciudad de México. Antes de volverlo a embalsamar, hubo que colocarlo tal y como aparece en la visión fantasmagórica de la capilla, para que se escurrieran todos los fluidos del cuerpo. La mesa en la que Juárez se contempla tendido y con el pecho al descubierto alude simbólicamente a la mesa de la Inquisición en la que fue recostado el cuerpo del Archiduque luego de ser reembalsamado. En el juicio, Juárez postrado en esa misma

mesa, está siendo confrontado con este trato sacrílego del cadáver de un enemigo vencido y ajusticiado por su gobierno.

El Presidente no le rindió sus respetos a los restos mortales de su adversario de una forma oficial o de acuerdo con el protocolo. Según se reseña en el apartado: “Los ojos negros de Santa Úrsula,” Juárez sólo se dignó a visitar la Capilla de incógnito a la medianoche, acompañado de Lerdo de Tejeda (592). Se sentaron en un banco y hablaron por una media hora en voz baja. El Presidente comentó lo alto que era Maximiliano, y que: “No tenía talento, pues aunque la frente parece espaciosa es por la calvicie” (692). El gobierno de Juárez también demoró la entrega de los restos del Archiduque al gobierno austriaco para trasladarlos a Viena. De modo que Maximiliano, y Carlota sesenta años más tarde, fueron sepultados en Europa, y como afirma del Paso en el apartado: “El último de los mexicanos,” permanecen insepultos para la historia mexicana.

En reacción a un sermón antijuarista expresado en la Capilla para conmemorar el primer aniversario de la muerte del Archiduque, Juárez ordenó demoler este santuario. Para desplomar la cúpula de la capilla, se le prendió fuego con trementina (592). Con la destrucción de la Capilla, desaparecieron las manchas que habían quedado como máculas en el piso de la misma producto de la depuración del cuerpo. De modo que el simbolismo de la cúpula entraña este acto de destrucción de un templo sagrado perpetrado bajo las ordenes de Juárez. Las brazas de fuego con que los encapuchados negros fustigan el pecho de Juárez son una retribución metafórica de esa quema del templo. Es nuestra apreciación que todo este comportamiento extraño de Juárez hacia su

adversario ajusticiado constituye evidencia adicional de su inseguridad frente al príncipe ario, aun cuando había prevalecido sobre él.

En el juicio, Juárez desmiente haberle pedido perdón a su adversario cuando yacía de cuerpo presente en la mesa de la Inquisición (622). Como justificación de su impenitencia, Juárez invoca la noción del fallo tremendo de la historia que le comunicara con la fuerza de una advertencia ominosa a Maximiliano a su arribo a México. A estas alturas de su enjuiciamiento, Juárez parece ser objeto de una revelación existencialista que lo hace desistir de esta convicción. Él como Maximiliano, pronto estará muerto, y: “La historia sólo podía importarle a los vivos mientras estuvieran eso: *vivos*” (622). Juárez recuerda las palabras de Voltaire, en el sentido de que: “La historia es una broma [. . .] que los vivos le jugamos a los muertos” (622-23). Juárez cavila que a consecuencia de esta broma, los muertos no sólo desconocen lo que se dice sobre ellos, sino las palabras que se le atribuyen, y que nunca pronunciaron. Todo esto lo lleva a plantearse: “¿Qué clase de broma le jugarían los historiadores del futuro a él?” (623).

Vemos como el Presidente asevera que si no fuera por el dolor tan real que le aqueja, dudaría que era él quien estaba siendo enjuiciado en la capilla. Pensaría que el Juárez que era juzgado allí, era uno inventado por dramaturgos e historiadores del futuro. Juárez como figura histórica consciente de su condición mortal y de su incapacidad de influenciar cómo será juzgado en la historiografía y cómo será reconfigurado en las letras, se ha rebelado en contra de dramaturgos e historiadores.

Esta protesta está dirigida en parte a Rodolfo Usigli por su drama acerca de Maximiliano, Carlota y Juárez: Corona de sombras. En este drama, Usigli enjuicia a

Juárez por el fusilamiento del Archiduque. El drama de Usigli forma parte de la rica intertextualidad de Noticias del Imperio. Indudablemente, el juicio que el drama de Usigli le celebra a su personaje de Juárez, sirvió de inspiración y modelo precursor del encausamiento de esta figura histórica en la novela de del Paso. Implicado en este gesto subversivo del personaje de Juárez están del Paso y su novela. Juárez parece sospechar de su desmonumentalización en Noticias del Imperio, a pesar de que se realiza con el objetivo de humanizarlo.

El personaje de Juárez ha asumido la actitud subversiva del personaje central de la novela de Miguel de Unamuno titulada: Niebla. El protagonista de esta novela se torna en contra de su propio autor. Se niega a morir como personaje, retando así la prerrogativa de su creador literario. Juárez denuncia la potestad de reconfigurarlo de los dramaturgos y novelistas históricos. El personaje de Juárez está consciente de que los escritores alterarán su verdadera esencia humana. Encarado con la extinción de su quintaesencia humana, se resiste a morir y a perderla. En lo tocante a lo que ha hecho con él del Paso, Juárez lo denuncia por pretender reconstruirlo de forma humana en su novela, ya que sólo él es conocedor y dueño de su propia identidad humana.

En cuanto a la historiografía en específico, el Presidente reacciona en contra de los que lo erigirán en el Benemérito para rendirle culto eternamente y así usufructuarlo políticamente. Su monumentalización es prefigurada cuando Juárez responde al último pregón de: “Ay, Benito Juárez, ¿qué vamos a hacer contigo?” (624). El Presidente desfallecido y agobiado opta por tratar de recordar su vida toda en un minuto –como le sucede a los que se están asfixiando en el agua- para poderles decir a los encapuchados

negros y blancos, a la historia y a los historiadores: “qué diablos podían hacer con él, Benito . . .” (624). El culto heroico podrá por un lado: “colocarlo en un altar y bendecirlo” (624). Su veneración quedará asentada sobre los siguientes dogmas de su culto: “La patria y sus hijos te bendigan Benito: porque les diste libertad, porque separaste el Poder Terrenal del Poder Espiritual y acabaste con el yugo de la iglesia . . .” (624). Y podrán: “llamarlo héroe,” porque: “triunfaste sobre los invasores y el Príncipe extranjero y restauraste la República. . . .” Y consagrarlo: ‘Gracias, Benito, San Benito, San Pablo Benito Juárez.’” (624). Toda esta glorificación lo harán “inmortal” de acuerdo con el culto.

Mas para Juárez, su inmortalidad en la historia será una ficción, un portaestandarte de su culto heroico. Su auténtica humanidad no será la base de su recordación. Quien vivirá en la memoria de las generaciones será otro, un semidiós que poco tendrá que ver con su personalidad real.

Juárez también emplaza a los que van a ser sus detractores en la historiografía. Sobre sus desacreditadores del futuro dice: “Pero más daño que el fuego, más, mucho más daño que el fuego, le hacían y le harían las palabras que, en su contra, y para denigrarlo, para condenarlo y denunciarlo y enterrarlo en el oprobio y lo que quizás sería peor, en el olvido, inventarían los encargados de jugarle esa pesada broma que sería contar su historia” (624). El Presidente señala la ironía inherente en las páginas de la historiografía y de la literatura del porvenir de impugnarlo retroactivamente por decisiones como la ejecución del Archiduque que ya son irreversibles.

Todas estas patrañas terminarían por desmonumentalizarlo o: “bajarlo del nicho y maldecirlo” (625). La historia que lo juzgará le depara: demonización o monumentalización, a expensas de la recordación del ser humano. Para el verdadero Juárez que vivió y soportó los embates reales de los acontecimientos históricos que se materializaban ante sus ojos, su juicio tanto en la literatura como en la historia será una escenificación teatral imaginada por literatos e historiadores.

Por ende, Juárez también preludia cuál de estas dicotomías – monumentalización o desmonumentalización y demonización- habrá de ejercer predominio sobre la conciencia histórica mexicana. La República que salió airosa del conflicto contra los imperialistas habrá de divinizarlo mediante el culto heroico oficial que elaborará en torno a su figura. La historia oficial, los monumentos en su memoria, y los murales históricos serán las manifestaciones más concretas y los instrumentos más eficaces de su adoración. Juárez prefigura su monumentalización oficial con la siguiente descripción de la escena de la capilla: “Y en medio y en primer término el cadáver del Archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo desnudo y colgado de los pies, y frente a él, acostado inmóvil en la mesa, el cuerpo o casi el cuerpo, casi el cadáver , casi la estatua inmortal de piedra del Presidente Pablo Benito Juárez” (625).

La estatua inmortal de piedra simboliza a Juárez en su manifestación imperante del Benemérito de la Patria. Sus monumentalizadores lo absolverán de la decisión de no extenderle su gracia al Archiduque. Los encapuchados blancos lo absuelven al final del juicio cuando exclaman: “No, Benito: la historia te absolverá” en refutación a la sentencia de: “La historia te condenará, Benito Juárez” (626). Sus abogados de blanco parecen

tener la última palabra. Esto no implica su absolución definitiva, sino que prefigura el predominio de quienes procuran exculparlo y glorificarlo.

Por consiguiente, el propio personaje de Juárez culmina su protagonismo en la novela denunciando la farsa de su monumentalización y demonización, y abogando por su humanización en la historia. Este gesto del personaje es una alegoría de la desmonumentalización del Benemérito del culto para darle paso a una semblanza más humana y profunda de Benito Juárez en la historia de México y de Hispanoamérica. Esta semblanza más profunda y humana ha sido proyectada en la novela mediante el muralismo dialógico que la misma presenta de la figura de Juárez. La novela también desmonumentaliza la efigie impasible del Benemérito para exponernos a su humanidad olvidada a fuerza de su deificación. Quizás la forma más entrañable de su humanización en esta novela lo es la toma de conciencia que adquiere el lector al sondear la identidad otra de Juárez, su humanidad de indio estigmatizado racialmente. Ninguna de estas facetas humanas desmerecen a Juárez. Es cuando tenemos una apreciación más profunda de sus vicisitudes de indio, de sus errores y conflictos internos que sus logros se acrecientan en nuestra mente, ya que fueron el producto de un ser humano que supo superar sus deficiencias personales y su origen desventurado.

Capítulo 4

La desmonumentalización de los héroes de la independencia cubana

en Vista del amanecer en el trópico

¡Zarzal es la memoria: mas la mía

Es un cesto de llamas!

José Martí: “Pollice verso”

Al tornar la vista atrás, José Martí testimonió en sus versos que su memoria era un “cesto de llamas.” En la memoria de Martí habían quedado indeleblemente impresas las llamaradas de liberación de la historia cubana de la segunda mitad del siglo XIX. Su vida, al igual que la de su naciente nación, estuvo marcada por pruebas de fuego. Desde una perspectiva histórica, la alborada de ese medio siglo crítico bien podría fijarse con su alumbramiento el 28 de enero de 1853. Durante su breve existencia, Martí padeció el presidio político durante la primera guerras por la independencia cubana (1868-1878). Posteriormente, fue expatriado por las autoridades españolas, viéndose forzado a vivir errante en un exilio que lo llevó a peregrinar a través de España y las Américas fomentando la libertad de Cuba. Uno de los eventos culminantes de ese medio siglo lo fue su martirio en la segunda guerra de independencia (1895-1898) luego de haber sido el autor de su fragua.

Para Guillermo Cabrera Infante (1929-), la historia cubana también es un cesto de llamas. Su conciencia histórica del pasado remoto de Cuba y su memoria personal de la historia reciente de la isla lo llevaron a concebir Vista del amanecer en el trópico. La novela fue procreada en una encrucijada crítica de la historia cubana y de la vida

intelectual e ideológica de su autor. Cabrera Infante escribió esta novela en el exilio. A su alrededor, se precipitaban los tumultuosos eventos de la década de los sesenta. Este joven pensador se había integrado al quehacer intelectual gestado por la Revolución Cubana en sus inicios (1959-1965). Su disidencia con el giro que le dio la Revolución a la vida cultural del país lo llevó al exilio en Madrid y luego en Londres.

Su ruptura con la Revolución fue el punto álgido de una experiencia histórica traumática. Cabrera Infante había vivido durante las dictaduras derechistas de Gerardo Machado (1926-1933) y Fulgencio Batista (1952-1959), así como en el malogrado período democrático intermedio (1940-1952). Para fines de los años sesenta, Cabrera Infante era un intelectual profundamente desilusionado con la historia cubana de antes y después de la Revolución. A este cubano desalentado por la historia de su nación le debió de resultar chocante, pretenciosa y falsa la forma monumental en que la historia oficial cubana –tanto de la era republicana como de la revolucionaria- ha narrado el acontecer patrio y las hazañas de sus héroes. Igualmente presuntuosos le debieron de parecer los magnos monumentos que honran a los principales iconos de la idolatría heroica cubana y glorifican los dogmas de fe de sus sacrificios, hazañas y martirios por la patria. Bajo la óptica histórica que proyecta Cabrera Infante en la novela, las constantes más prevalecientes en la historia cubana no han sido la gesta heroica por la libertad y la superación nacional, sino el endémico caos socioeconómico y político y la violencia armada. Lejos de relatar una vista del amanecer histórico de la nación cubana, la novela proyecta el perenne ocaso de las esperanzas de paz, progreso, libertad y superación del pueblo cubano.

Para Cabrera Infante, el fracaso ha sido el saldo tétrico de cinco siglos de historia cubana. Este sentido de fracaso histórico instigó a Cabrera Infante a desmoronar la farsa de la historia oficial cubana. La visión fracasada de la historia cubana que ostentaba este escritor a fines de los años sesenta debió de ser avalada en el plano filosófico por los postulados posmodernos de la desconstrucción de la historia occidental que surgieron para esa época⁹¹. Desde la perspectiva filosófica histórica, la novela está imbuida del deconstructivismo histórico, y por lo tanto es una manifestación literaria de esta faceta del pensamiento posmoderno⁹².

En Vista del amanecer, Cabrera Infante desautoriza la legitimidad y la veracidad monumental de la historia oficial cubana. Cabrera Infante toma íntegramente la narrativa histórica oficial y la destila en la novela hasta llegar a sus componentes doctrinales esenciales. En las páginas de la novela se suceden los eventos más trascendentales en la historia cubana presididos por sus protagonistas más determinantes. Los acontecimientos históricos que narra la novela han conformado la trama de la epopeya histórica oficial, mientras que sus protagonistas han constituido los semidioses idolatrados del culto heroico cubano.

En contraposición a la narrativa histórica oficial, los acontecimientos aparecen en la novela sin la referencia histórica de sus títulos grandilocuentes y fechas memorables para la conciencia histórica cubana. Las incidencias de estos episodios históricos son descritas en breves narraciones o viñetas⁹³ carentes totalmente del tono grandioso y del sentido de epopeya nacional característicos de la historia oficial cubana. Los protagonistas de estos eventos históricos figuran anónimamente en ellos desposeídos de su rango y gloria.

Cinco siglos de historia cubana son reducidos a estas escuetas narraciones salpicadas frecuentemente de ironía, sarcasmo y fatalismo histórico. La manera indecorosa y sacrílega como la novela narra la historia de Cuba y perfila a sus figuras ilustres subvierte el culto oficial y popular hacia la odisea patria y sus héroes. Vista del amanecer termina por desacralizar la historia oficial cubana y por desmonumentalizar a su magno panteón de héroes, mártires y próceres. Este cuarto capítulo está dedicado a la ilustración y al análisis de la desmonumentalización de la historia oficial cubana y de sus máximas figuras de culto en esta novela.

Vista del amanecer desmonumentaliza desde Colón hasta Castro, abarcando una vasta galería de figuras claves del acontecer cubano. El cuarto capítulo está dedicado al estudio de la desmonumentalización de los máximos héroes de las guerras de independencia de Cuba. Los próceres de la independencia son las figuras cimbras del culto heroico cubano. José Martí, Antonio Maceo, Carlos Manuel de Céspedes, Máximo Gómez y Narciso López son despojados de sus investiduras patricias al figurar en la novela sin sus títulos consagratorios. Estas figuras egregias de la era de las gestas por la independencia son perfiladas en la novela de forma patética y trivial, restándoles trascendencia histórica y negándoles su carácter de figuras ejemplares. En lugar de presentarlas como figuras redentoras destinadas a definir el curso libre de la historia cubana, las mencionadas figuras aparecen en la novela como antihéroes manipulados por una vorágine de caos, autoritarismo y violencia endémicos en el devenir de la isla a causa de su deficiente cultura política⁹⁴ y experiencia histórica absolutista.

El general Narciso López no figura en la novela como precursor de la lucha por la libertad de Cuba. El mismo es caracterizado como un ambicioso, cínico y oportunista caudillo militar. López es desacralizado como el primer paladín de la causa libertaria cubana que luchó bajo la bandera que sería oficializada como la enseña nacional años más tarde.

Martí, la máxima figura de culto del altar patriótico cubano, no figura en la novela como el mentor de la patria cubana que ofrendó su vida en aras de su liberación. La novela le desconoce sus laureles de pensador cimero y artífice del modernismo en las letras hispanoamericanas. En Vista del amanecer se hace referencia a Martí, no como el apóstol de la independencia cubana, sino como: “el hombrecito de los grandes bigotes” (63). Maceo por su parte, no figura como el titán de bronce de las guerras por la independencia, sino como: “el general negro” (63). La novela también desmonumentaliza a Céspedes, el gestor del Grito de Yara que propiciara la primera guerra por la independencia (1868-1878). El Padre de la Patria es caracterizado en la novela como un aristócrata inepto con pretensiones de caudillo y libertador. El que fuera Presidente de la primera República en armas, aparece en la obra meramente como un leguleyo, ya que se le denomina en sus páginas: “el abogado.”

Más que paladines de las dos gestas por la liberación cubana, Maceo y Gómez en particular, son proyectados como caudillos contenciosos, violentos y embrutecidos. Esta caracterización le arrebató a ambos guerreros su blasón de héroes épicos de la liberación cubana. Cabrera Infante no los distingue de otros hombres fuertes y dictadores militares en el acontecer cubano. Maceo y Gómez parecen formar parte de una interminable

sucesión de caudillos ávidos por el poder absoluto que posan como libertadores o redentores de la nación cubana.

Vista del amanecer puede ser considerada una de las obras más singulares en la novelística histórica hispanoamericana de los últimos cincuenta años. Su singularidad radica en su envergadura de novela histórica ambiciosa, su tajante y escueto estilo narrativo y su tónica altamente polémica. Por un lado, esta novela de Cabrera Infante es una obra ambiciosa por cuanto despliega una visión a gran escala del acontecer histórico cubano que compendia desde la era precolombina hasta la Revolución Cubana. La novela es una llamarada que consume a la historia oficial y arrasa con todas las imágenes de veneración del culto heroico cubano. Vista del amanecer acaba por degradar y demonizar a la historia de Cuba y a muchos de sus protagonistas históricos. Esta demonización principia con Colón y concluye con Castro. En esta visión infernal de la historia cubana⁹⁵ campean por sus respetos los cuatro jinetes del Apocalipsis como maleficios perpetuos. En este cesto de llamas de la historia cubana, figuras redentoras como Martí estaban predeterminadas al fracaso careciendo de libre albedrío.

Para quien lea o interprete esta novela, el estudioso de la historia cubana como para el crítico literario, el revolucionario incondicional como para el disidente y el contrarrevolucionario, Vista del amanecer resulta una obra irreverente y profana que a nadie logra complacer ideológicamente⁹⁶. Tanto los adeptos a la Revolución como los disidentes internos y externos del régimen cubano pueden sentirse agraviados por la desmonumentalización de Martí, Maceo, Céspedes y Gómez. Los fieles a la Revolución, como sus opositores, invocan a los paladines de la independencia para el usufructo de sus

coloraciones políticas. La novela deja desalentados a todos los cubanos que alberguen esperanzas sobre el porvenir histórico de la isla debido al carácter recurrente de la problemática socioeconómica y política que ha postrado a la sociedad cubana desde los albores de la colonia. De acuerdo con la visión histórica fatalista que presenta la novela de Cabrera Infante, la cultura política cubana es una cultura enferma plagada de fallas endémicas.

El carácter crítico devastador de la cubanidad que esgrime Vista del amanecer forma parte de toda una coyuntura literaria cubana. Han sido muchos los intelectuales literarios que han presentado una visión calamitosa y desoladora de la sociedad cubana y de su historia⁹⁷. Más recientemente, el propio Cabrera Infante volvió a asestarle un golpe crítico a la Revolución Cubana y a la historia reciente de la isla en su libro de ensayos Mea Cuba (1992). En esta obra, Cabrera Infante expone sus memorias de las guerras culturales fraticidas que desató entre los miembros de la clase intelectual cubana la Revolución.

Para complementar nuestro estudio de la desmonumentalización de los grandes héroes de la historia cubana en Vista del amanecer se delinearán las manifestaciones más fundamentales del culto heroico de la Isla. En primer término, se reseñará cómo la historiografía ha monumentalizado a las máximas figuras heroicas de Cuba: José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez. En segundo término, se pasará a exponer cómo han sido monumentalizadas arquitectónicamente estos ídolos del altar heroico cubano. Los resúmenes del culto histórico y monumental de Narciso López y Carlos Manuel de Céspedes han sido integrados a sus respectivos apartados en el estudio de la novela.

4.1 El culto histórico de José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez

4.1A José Martí, apóstol de la independencia

José Martí es la figura cumbre del altar heroico cubano. A Martí se le ha venerado tanto oficial como popularmente en los tiempos de la República como en los de la Revolución. Esta veneración que no reconoce fronteras de tiempo o de ideología ha gestado tanto en Cuba como en el exilio cubano un ferviente y arraigado culto martiano. Como consecuencia, Martí se ha constituido en la máxima figura ejemplar para el pueblo cubano.

Los cubanos le rinden culto a Martí como: prócer, escritor, ideólogo y visionario. Por encima de sus demás méritos, Martí es idolatrado como líder y mártir de la causa libertaria cubana. Durante la primera guerra de independencia, Martí padeció el presidio político en Cuba y más tarde el destierro en Europa y las Américas. Entre 1871 y 1880, Martí se dedicó a promover la independencia de la Isla internacionalmente, así como en las filas de las comunidades cubanas exiliadas, por medio de sus pronunciamientos, sus escritos y su activismo político. Radicado en Cuba para 1879, Martí le ofreció sus servicios al Comité Revolucionario Cubano de Nueva York durante la Guerra Chiquita de 1879-80 (Pérez, Cuba 144). Martí fue el más sobresaliente propagandista de esta fallida guerra (Pérez, Cuba 145). Gracias a su liderazgo, Martí asumió la presidencia del Comité Revolucionario, y emergió como la fuerza motriz de los exiliados cubanos en Estados Unidos que luchaban por la causa de la independencia para Cuba (Pérez, Cuba 145).

A Martí también se le venera por haber sido un exponente inalterable de la plena soberanía para Cuba. Como afirma Pérez, Martí fue instrumental en definir la versión

más exaltada de una *Cuba Libre*: independiente de España y de los Estados Unidos (Cuba 146). Gracias en gran medida a los esfuerzos de Martí, el ideal de la plena independencia para Cuba llegó a predominar sobre veleidades anexionistas para fines de los 1880 y principios de los 1890.

En 1892 Martí fundó el partido Revolucionario Cubano (P.R.C.) para fomentar y posibilitar una segunda guerra de independencia. El PRC sirvió de instrumento político, ideológico, y financiero de la causa independentista cubana. En su liderazgo del PRC, Martí fungió como organizador político y máximo ideólogo de la causa revolucionaria. Martí también logró reunificar a todas las facciones revolucionarias y jefes militares bajo el PRC. Con el Grito de Baire del 24 de febrero, se lanzó la Guerra de 1895. Más allá de líder civil del segundo movimiento de independencia, Martí empuñó las armas en los inicios de la guerra, muriendo en combate en Dos Ríos, Oriente, el 19 de mayo de 1895. En reconocimiento de su lucha política y armada, y del sacrificio de su propia vida por la libertad de la Isla, el culto heroico oficial cubano lo ha exaltado como: el apóstol de la independencia.

A Martí se le rinde culto también como hombre de letras y pensador político y social. Martí fue uno de los precursores y maestros de las letras modernistas hispanoamericanas. Martí sobresalió en toda una gama de géneros literarios: como poeta, ensayista, prosista y cronista, entre otros. El Apóstol también es exaltado como gran orador. La poderosa oratoria de Martí sirvió para mantener vivo el fervor patriótico y para enunciar su visión de una Cuba libre.

Quizás el legado de Martí que lo sitúa por encima de cualquier otra figura del culto heroico cubano lo sea su aporte a la formación de la identidad nacional cubana por medio de sus ideas para el futuro libre de la Isla. El pensamiento político, económico y social de Martí han definido profundamente la identidad nacional cubana. El historiador canadiense John M. Kirk conceptúa a Martí como el mentor de la nación cubana en su libro: José Martí: Mentor of the Cuban Nation. De hecho, Kirk considera a Martí la piedra angular de la identidad nacional cubana (ix). Por lo tanto, no es una exageración afirmar que Martí fue el arquitecto intelectual de la nación cubana.

Para Martí, la Guerra de 1895 entrañaba mucho más que la obtención de la independencia para Cuba. La independencia representaba sólo una fase preliminar en un proceso más amplio, uno en el que los cubanos trabajarían para eliminar las injusticias socioeconómicas (Pérez, Cuba 145). La lucha armada para Martí sería nada menos que una guerra de redención [social y racial] y redistribución [económica] (Pérez, Cuba 146). En la República que visualizó Martí, los cubanos deberían gozar de igualdad racial, social y política. El desarrollo económico y la reforma agraria serían instrumentos fundamentales para promover la igualdad. Así, Martí dejó consagrada su visión de una república “con todos y para el bien de todos.”

Debido a la trascendencia de sus alcances históricos, políticos e intelectuales, Martí ha sido monumentalizado en la historiografía cubana. En el primer capítulo de su libro (3-18), Kirk realiza un análisis de la historiografía martiana con la finalidad de conceptualarla. Kirk deslinda la historiografía de Martí en dos períodos demarcados por la Revolución de 1959. El primero de estos períodos es el prerevolucionario, y el segundo

es el revolucionario (4). El primer período es denominado por Kirk como el tradicional. Este período abarca la historiografía martiana durante la era republicana. Este período tradicional, sin embargo, trasciende la era republicana ya que el historicismo martiano tradicional ha sido continuado en el seno del exilio cubano centrado en Miami. El período revolucionario comprende la visión histórica de Martí bajo la Revolución.

Para los fines analíticos de nuestro estudio de Vista del amanecer y de su autor Cabrera Infante, nos interesa en especial la visión martiana bajo la República. Esto es debido a que la conciencia histórica de Cabrera Infante fue formada en esta época. Por consiguiente, la visión de Martí que nos presenta Cabrera Infante en su novela es mayormente una reacción al culto historiográfico del Apóstol que le fue inculcado durante esta era. Según Kirk, el rasgo más característico del acercamiento tradicional a Martí era referirse al mismo en términos idealizados, reverenciales y semimísticos (4). En los libros acerca de Martí producidos en conmemoración del centenario de su natalicio en 1953, hubo varias estampas biográficas del mismo en las que se le presentaba como un santo, o un ser similar a Jesucristo (Kirk 5)⁹⁸.

Debido a esta canonización, la mayoría de la historiografía tradicional presenta una imagen de Martí apolítica, neutral y no controversial (Kirk 6). Dice Kirk que pocos fueron los estudios que se enfocaron en el pensamiento político, social y económico de Martí durante el período tradicional⁹⁹. Por el contrario, el grueso de la historiografía del período tradicional se concentró en relatar la vida fascinante de Martí, y en perfilar su insigne personalidad.

La santificación de Martí está reflejada en el propio título de “apóstol” con que lo honra el culto martiano. Este título le da a Martí proporciones bíblicas al equipararlo a los doce apóstoles de Cristo. Así como los apóstoles de Jesús propagaron la fe cristiana por el mundo, culminando sus apostolados con el martirio, el Apóstol predicó la causa de la independencia cubana como una religión, ofrendando su vida por ella. De modo que su abnegación a la causa y su martirio por la misma están denotados por el título de apóstol. El uso de este título en la historiografía para referirse a Martí es muy frecuente. Jorge Mañach, uno de los más destacados biógrafos de Martí durante la era republicana tituló su obra: José Martí: el apóstol.

Como se ha anticipado, el historicismo tradicional ha tenido su continuidad en las páginas de los historiadores martianos exiliados en la Florida y otros puntos del planeta. Nos explica Kirk que Martí sigue siendo reverenciado en las filas del exilio cubano (12). Mas sin embargo, se le sigue prestando poca atención y estudio a las aspiraciones sociales, políticas y económicas de Martí para Cuba. Una nueva modalidad del historicismo martiano del exilio ha sido la utilización de la figura de Martí para movilizar el sentimiento anticastrista (12).

Con la revolución de 1959, la figura de Martí sufrió una transfiguración. En la Cuba revolucionaria, Martí ha sido presentado como la inspiración subyacente del proceso revolucionario (Kirk ix). El propio Fidel Castro ha catalogado a Martí como el autor intelectual de la Revolución. La visión revolucionaria de Martí ha tenido dos fases: una concepción militante, seguida por una visión más moderada y equilibrada. De acuerdo con Kirk, en los primeros tres o cuatro años de la Revolución hubo un determinado

esfuerzo por demostrar la relevancia de las enseñanzas de Martí para el proceso revolucionario (12). El historicismo revolucionario temprano procuró trazar paralelos entre el pensamiento de Martí y el de los intelectos marxistas. Como consecuencia, Martí fue proyectado como un socialista o revolucionario radical.

Con la maduración de la Revolución Cubana, los académicos martianos han dejado a un lado las comparaciones entre el ideario de Martí y las metas del régimen castrista (Kirk 14). Los historiadores martianos se han enfocado en realizar interpretaciones más ecuanímes de las ideas sociales y políticas de Martí. Como resultado, Martí ha sido reconceptuado como un revolucionario democrático (Kirk 16). Para los exponentes de esta concepción revolucionaria democrática, Martí no sólo luchó por la libertad para Cuba, sino por cambios revolucionarios en las estructuras raciales, políticas y socioeconómicas de la Isla. Su creciente conciencia social lo llevó a manifestar su preocupación por las condiciones y los derechos de los trabajadores. Martí representaba la causa de la libertad no sólo para Cuba, sino para el resto de las Américas y el mundo, ya que fue un acérrimo oponente del colonialismo y el imperialismo (Kirk 15). En suma, la nueva generación de historiadores martianos de Cuba lo conciben como un demócrata comprometido con la justicia social.

Si bien en la Cuba revolucionaria no se ha desmonumentalizado a Martí, sí se ha cesado de utilizar términos religiosos para divinizarlo y glorificarlo. En la historiografía revolucionaria ya no se perfila a Martí como un místico o un apóstol (Kirk 15). Igualmente, la tendencia tradicional de santificar a Martí ha desaparecido en los estudios del mismo a partir de 1959 (Kirk 5).

4.1B Antonio Maceo: El titán de bronce de la independencia

Aparte de José Martí, Antonio Maceo es la otra gran figura cimera del altar heroico cubano. En los campos de batalla de las dos guerras de independencia, Maceo fue una de las máximas figuras épicas de esas gestas. Maceo es también la más insigne figura ejemplar de origen afrocubano en la historia de la Isla. A Maceo se le ha venerado a través de la historia republicana y revolucionaria de Cuba. Tanto la oficialidad del estado cubano como el pueblo le han rendido culto. El culto heroico de la Isla honra a Maceo con el título de: “titán de bronce” de la lucha por la independencia cubana. La alusión de Maceo como el titán de bronce es una forma de monumentalizarlo evocando a los dioses guerreros de la mitología grecorromana.

El historiador Philip Foner dice de Maceo en su libro: Antonio Maceo: The “Bronze Titan” of Cuba’s Struggle for Independence que:

Por veintisiete años [1869-96] –toda su vida adulta- todos sus pensamientos y acciones estuvieron condicionados por la causa de la independencia cubana. Él lo sacrificó todo –su familia y numerosas oportunidades de gozar de una vida pausada y cómoda- por la causa. Resuelto a alcanzar su meta, perseveró, sufriendo insultos y críticas debido a su condición de hombre de color, peleó en forma brillante y valiente por su país, sosteniendo veintisiete heridas, y nunca perdió una sola batalla¹⁰⁰. (252)

Maceo es un símbolo de superación para los cubanos de orígenes humildes. Maceo nació en circunstancias modestas en Oriente, y careció de oportunidades educativas a través de su infancia y adolescencia. A pesar de estas privaciones, fue un ávido

autodidacta durante su vida adulta. Maceo ingresó en las filas libertadoras en 1869, y rápidamente fue ascendiendo de rango. Como lo señala Foner: “Sus instintos militares, su valentía personal y sus cualidades de liderazgo eran legendarios” (252-53). En la Guerra de los Diez Años llegó a ser un consumado maestro de la guerra de guerrillas. Conjuntamente con Gómez, Maceo emergió como el más exitoso general de esta guerra. Durante esta primera guerra, Maceo y Gómez tuvieron grandes desavenencias con el liderato político de la República en Armas. Mientras que ambos generales favorecían extender la guerra hacia la mitad occidental de la Isla donde estaban los grandes ingenios y plantaciones de caña, los líderes civiles se oponían.

Uno de los episodios más meritorios de la vida patriótica de Maceo tuvo lugar al final de la primera guerra de independencia. Contrario a la gran mayoría de los líderes civiles y comandantes militares de la República rebelde, Maceo rehusó aceptar los términos de paz del Pacto del Zanjón¹⁰¹. En la legendaria Protesta de Beraguá de febrero de 1878, Maceo se negó a deponer las armas. Gracias a su renuencia a rendirse, los patriotas cubanos llegaron a visualizar este pacto como una tregua temporera, y no como el fin de la lucha (Foner 254). La Protesta de Beraguá fortaleció la determinación de los patriotas de reanudar la lucha tan pronto fuera posible (Foner 254).

En los diecisiete años que transcurrieron entre las dos guerras de independencia, Maceo continuó labrando la causa de la libertad para Cuba desde su exilio en Costa Rica. Su afán de cultivarse se acrecentó especialmente durante estos años de guerra fría entre cubanos y españoles. Para el comienzo de la Guerra de 1895, Maceo había desarrollado un ideario de conceptos políticos, sociales y económicos bien definidos, que iban desde la

justicia social y la responsabilidad humana, hasta el antiimperialismo (Foner 254). Contrario a su percepción de hombre de acción, Maceo fue también un hombre de ideas que hizo aportes a la causa revolucionaria.

Gracias al liderato militar de Maceo, la conflagración por la libertad llegó a engolfar a toda Cuba durante la Guerra de 1895. Maceo y sus huestes rebasaron la zona de guerra tradicional de las provincias orientales para extender la lucha a las provincias occidentales de Cuba, que eran el corazón agrario y comercial de la Isla. Foner destaca que a los españoles les fue imposible contener a Maceo y sus tropas en una isla que promedia no más de cincuenta millas de ancho (257). Las doscientas mil tropas españolas destacadas en Cuba durante la segunda guerra de independencia no pudieron contra los escasos veinte mil soldados bajo el mando de Maceo (Foner 264). General tras general –desde Arsenio Martínez Campos hasta Valeriano Weyler- fue removido por el gobierno español al no poder destruir a Maceo y sus soldados. Maceo se convirtió en el general cubano más temido y respetado por los generales peninsulares.

Todo este gran historial militar fue logrado por Maceo a pesar de la discriminación racial de la que fue objeto a través de su vida pública. Su conducta ante esta discriminación fue estoica, digna y ejemplar. Dice Foner que: “Maceo siempre insistió en que no habían soldados negros o blancos, todos eran guerreros cubanos que debían trabajar juntos por el establecimiento y la forjación de la República” (258). Maceo siempre le fue fiel también a los líderes civiles de la República rebelde en ambas guerras. Como apunta Foner: “Maceo simbolizó y encarnó las esperanzas del pueblo negro de Cuba, la fe depositada en él fue plenamente justificada. En cada uno de sus

pronunciamientos, él enfatizó dos principios cardinales: la independencia para la nación, y la libertad e igualdad para los negros” (257).

4.1C Máximo Gómez, general en jefe del ejército libertador

Máximo Gómez –conjuntamente con Maceo- fue el otro gran héroe épico que surgió de las dos guerras de independencia. En su biografía titulada Máximo Gómez: Libertador y Ciudadano, el historiador Leopoldo Horrego lo cataloga como: “el máximo general de nuestras guerras” (254). Como se desprende del título biográfico anterior, a Gómez se le ha rendido culto popular y oficial en Cuba por su aporte como libertador durante las guerras, y como ciudadano ejemplar en la paz de los primeros años de la República. La Revolución Cubana ha preservado el sitio de Gómez en el altar heroico patrio.

Al general Gómez se le ha monumentalizado arquitectónicamente en Cuba. La manifestación más concreta del culto a Gómez lo es el monumento ecuestre habanero que lo deifica como un paladín de la mitología épica cubana. No empecé a su proyección épica, la gloria en los campos de batalla no fue lo que motivó a Gómez a empuñar las armas. Como lo señala Horrego: “Él, a pesar de su talento guerrero que lo singulariza, no es propiamente un militar, sino un revolucionario, porque su revelación como tal surge a virtud del servicio independentista. Por libertador se hace soldado” (5).

Oriundo de la República Dominicana, Gómez emigró a Cuba y se unió a la lucha armada durante la Guerra de los Diez Años (Horrego 9). Como se señaló en el apartado sobre Maceo, el historial militar de Gómez durante esta primera guerra lo convirtió en uno de los generales más exitosos de la misma. Muerto en el transcurso de esta guerra el insigne general Ignacio Agramonte¹⁰², Gómez fue seleccionado para sustituirlo como

comandante en jefe de las fuerzas patriotas de Camagüey (Horrego 55-63). Como lo constata Horrego: “será Camagüey donde el sucesor de Agramonte alcance sus mayores laudos” en la primera guerra de independencia (63).

Más allá de las numerosas victorias militares en la Guerra de los Diez Años, la historiografía cubana exalta al general Gómez por su genio estratégico. Gómez concibió en 1873 el plan estratégico de invadir la mitad occidental de Cuba para extender la lucha libertaria a las provincias de Las Villas, Matanzas, La Habana y Pinar del Río (Horrego 65). Durante esta primera guerra, Gómez se convirtió en uno de los mayores proponentes del imperativo de invadir al occidente de la Isla¹⁰³. Como general en jefe del ejército libertador en la Guerra de 1895-98, Gómez implementó exitosamente este plan estratégico con la ayuda de su lugarteniente Antonio Maceo.

Al igual que Maceo, Gómez es glorificado en la historia cubana como un genio de la guerra de guerrilla. Horrego sustenta esta contención cuando dice que:

Gómez en la lucha libertadora es el guerrillero por excelencia. Para él todo es aprovechable en el desigual reto a la Metrópoli. Utiliza los factores meteorológicos, biológicos y psicológicos. El pantano le sirve; a la epidemia le saca partido; y conoce cuando el cansancio y el sueño rinden al enemigo para aprovecharlos. Y con agobiante tenacidad los incorpora a su táctica. Es previsor y aritmético, y tan duro con el contrario como consigo mismo. (5)

Además de sus méritos como estratega y comandante en el campo de batalla, Gómez llegó a encarnar la causa por la libertad de Cuba una vez que Martí y Maceo murieron (Horrego 7). Concluida la Guerra de 1898, el general Gómez defendió férreamente ante

las autoridades norteamericanas y sus aliados anexionistas el derecho del pueblo cubano a la plena soberanía (Horrego 205-31). Su capacidad de sacrificio y su abnegación a la causa cubana son reconocidos por Horrego, mediante la siguiente reflexión: “Nucleando en su vida contemplamos una virtud granítica y un desinterés que resiste todas las tentaciones, soportando miserias y tentaciones, antes que rendir su credo y desconocer su pasado” (6). A nuestro juicio, la apariencia recia y el carácter estoico de Gómez como guerrero y patricio se prestan para evocar a los grandes héroes épicos del Mundo Antiguo. Su efigie guerrera románica ha servido para monumentalizarlo oficialmente como gran héroe de “la epopeya libertadora” (Horrego 7).

4.2 La monumentalización de los héroes de la independencia

Este apartado está designado a reseñar la escultura monumental cubana dedicada a inmortalizar a los más grandes héroes patrios. Se utiliza como marco de referencia el estudio de Moisés Bazán de Huerta titulado: La escultura monumental en La Habana. El estudio de Bazán es idóneo para los propósitos del presente apartado. El libro de Bazán compendia y analiza el monumentalismo en La Habana desde el tiempo colonial hasta el fin de la era republicana culminando en 1959. Como ciudad capital y centro cultural de Cuba, La Habana cuenta con los más importantes monumentos en la isla. Las figuras cimeras del altar heroico cubano han sido monumentalizadas en La Habana.

La monumentalización de figuras insignes en Cuba se remonta a la era colonial, aunque fueron escasas las obras legadas por este período. El poder colonial español le erigió estatuas a sus más célebres reyes y conquistadores. La Habana fue engalanada a través del siglo XIX con las estatuas de: Carlos III, Fernando VII, Isabel II y Cristóbal

Colón. Las esculturas y los monumentos funerarios también proliferaron en los rangos de la clase criolla dominante. Escultores españoles e italianos predominaron en la realización de estatuas y monumentos para la Cuba colonial.

El advenimiento de la República en 1902 creó el imperativo oficial de inmortalizar en metales y piedras preciosas a los paladines de las gestas independentistas y próceres fundadores de la nación cubana. En los cincuenta y siete años de existencia de la República se erigieron en La Habana monumentos a los más prominentes padres de la patria y libertadores de Cuba. Se realizaron en La Habana monumentos a: Martí, Maceo, Gómez, Céspedes, Mariana Grajales y Calixto García, entre otros. A los monumentos habaneros en memoria de los héroes de la libertad cubana, se le unieron otros más polémicos dedicados a presidentes y figuras públicas de la era republicana de dudoso mérito histórico.

Tal y como le sucedió a sus repúblicas hermanas del continente a la hora de monumentalizar a sus libertadores, Cuba estaba falta de escultores preparados para monumentalizar a los padres de la patria. Como consecuencia, en la era republicana el gobierno cubano recurrió por regla general a la maestría prestigiada de escultores europeos, con preponderancia de los italianos y los españoles. Como también fue el caso en la América continental, el estilo clásico occidental fue adoptado como el estilo oficial de la República para monumentalizar a los héroes de la historia cubana¹⁰⁴. La concesión de proyectos monumentales a escultores foráneos y la adopción del arquetipo escultórico clásico obedeció al carácter estético y político conservador de la elite cultural cubana y de las clases políticas y económicas gobernantes durante la era republicana. Según afirma

Bazán, en la Cuba republicana: “La *política monumental* actúa de arriba a abajo, seleccionando aquellos personajes o acontecimientos que encarnan los valores de un determinado modelo social, así quedarán fijados de forma permanente y su exposición pública los convertirá en referencia obligada e imitable” (31).

El monumentalismo heroico cubano de la era republicana combina didacticismo cívico y simbolismo alegórico. Para destacar el carácter ejemplar de héroes como Maceo o Gómez, sus monumentos fueron dotados de mensajes aleccionadores para estimular el civismo ciudadano. Como apunta Bazán: “Los monumentos conmemorativos han de homenajear a los héroes nacionales, presentados en actitudes airoas, elocuentes o reflexivas, y han de narrar su vida y hazañas, por lo que se harán indispensables los relieves ilustrativos de concepción clara y lenguaje realista” (30). Por otra parte, para idealizar a estos prohombres: “se introducen en el conjunto elementos trascendentales, mitológicos y simbólicos habituales en el mundo occidental, pero que en realidad forman parte de un lenguaje en clave cuyo significado permanece en gran medida ajeno al conocimiento general” (Bazán 30)¹⁰⁵.

Debido a que los monumentos de la era republicana fueron realizados en su mayoría por escultores europeos que le dieron a estas obras un corte clásico rico en simbolismo alegórico, los mismos carecen de una identidad cubana. Los monumentos de la etapa republicana no poseen en su mayoría elementos autóctonos alusivos a la cultura sincrética y a la sociedad multiracial de Cuba¹⁰⁶. A pesar de la ausencia de cubanidad en los monumentos de la República, los mismos sirvieron para promover y afianzar el culto a los héroes de la independencia cubana.

4.2A La Estatua de José Martí del parque Central de La Habana

El primer monumento estatuario erigido por la República de Cuba fue dedicado a José Martí. Bazán reseña que: “La iniciativa parte de una encuesta realizada por el semanario El Fígaro en 1899, que dio como resultado la conveniencia de erigir en el Parque Central la imagen de Martí” (62). Denotando el cambio de soberanía, la estatua de Martí sustituiría en el parque Central la de la reina Isabel II de España. Para realizar el proyecto se aunaron el Ayuntamiento de La Habana y la Secretaría de Obras Públicas. Para ayudar a sufragar los gastos se efectuó una suscripción pública. El cincelado del monumento al Apóstol fue encomendado al escultor cubano José Vilalta de Saavedra. Vilalta firmó la obra en Roma en 1903. La Estatua de José Martí del parque Central fue inaugurada para 1905, el décimo aniversario del inicio de la segunda guerra por la independencia y de la muerte en combate del Apóstol en Dos Ríos. El monumento ocupa: “uno de los lugares más accesibles y mejor acondicionados de la ciudad” (Bazán 62).

Todo el monumento martiano fue esculpido en mármol de Carrara. En la apreciación de Bazán: “La escultura de Martí es de gran formato y está bien proporcionada” (62). La estatua del Apóstol está ataviada con chaleco y levita, como solía aparecer vestido en fotografías que le tomaron en vida. Los bajos de la levita van cayendo en forma ondulante evocando una clámide patricia. Este atuendo le da el carácter histórico de prócer de fines del siglo XIX. En cuanto al porte de la estatua de Martí: “su actitud es serena y elegante, alzando el brazo en gesto aleccionador” (Bazán

62). El carácter aleccionador de la estatua proyecta a Martí como padre ejemplar de la patria.

La estatua de Martí se eleva sobre un pedestal. En la parte superior del pedestal, y a los pies del Apóstol aparece en gesto de tributo el escudo de la República. Así como lo caracteriza Bazán: “en el cuerpo inferior [del pedestal] se desarrolla un amplio programa iconográfico, que inaugura un prototipo de pedestal figurado que será frecuente con posterioridad” (62). En la base del pedestal el escultor Vilalta lijo imágenes alegóricas del pueblo cubano en lucha por la libertad. Los soldados evocan los sacrificios de todos los combatientes. Las imágenes femeninas simbolizan el aporte de la mujer cubana a la lucha libertaria. Las estatuas de los jóvenes pueden representar el futuro de una patria libre. Todas estas imágenes empuñan las armas presididas por una Victoria alada que anuncia el triunfo de la causa emancipadora.

El hecho de que a tan sólo diez años del deceso de Martí se le erigiera un monumento en un sitio epicéntrico de la capital, es significativo por cuanto denota el fervor del culto popular en torno a su figura. Sus contribuciones a la cultura y la patria cubana como poeta, pensador, líder revolucionario, progenitor de buena parte del ideario de la independencia, y mártir, habían cautivado la adoración del pueblo. Este culto popular hacia Martí se dejó sentir en las aportaciones individuales hechas por medio de la suscripción. La realización de este primer monumento a Martí por parte del recién inaugurado gobierno cubano también es una manifestación del culto oficial que se gestaba en los primeros tiempos de la República en torno al Apóstol. Con este monumento, Martí era instaurado como máxima figura de culto de la nueva república.

4.2B El Monumento a Antonio Maceo

Tras homenajear a Martí con el monumento del Parque Central, el estado cubano se dio a la tarea de inmortalizar en piedra y bronce al general Antonio Maceo. Debido a su extracción mulata y a sus orígenes humildes, Maceo ha sido una figura ejemplar y símbolo de unidad entre el componente afrocubano y el criollo de la sociedad insular. Con su monumentalización, se honraría el aporte decisivo de la mayoría mulata cubana a la lucha por la independencia, y se solidificaría la unidad entre las razas. En la opinión experta de Bazán: “El monumento al General Antonio Maceo y Grajales es el más importante de La Habana. Su emplazamiento en la Avenida del Malecón, de cara al mar, inaugura un eje que será completado en adelante por los monumentos a Máximo Gómez, el *Maine* y Calixto García” (64).

El proyecto de monumentalizar a Maceo se concibió en 1910. El monumento sería dedicado para 1916, el vigésimo aniversario de la caída en combate de Maceo en San Pedro. En un decreto de ley fechado el 26 de febrero, el gobierno del presidente José Miguel Gómez asignó cien mil pesos para realizar el monumento. La legislación también dispuso la formación de una comisión para gestionar una convocatoria de escultores a nivel internacional. Bazán reseña que: “Las bases estipulaban la disposición ecuestre de la estatua, así como la incorporación de elementos alegóricos complementarios, materiales de primera calidad, emplazamiento, plazos y condiciones de entrega de los proyectos” (65).

La realización del monumento fue adjudicada al escultor italiano Doménico Boni (1886-1917). Casi cuatro años le tomó a Boni esculpir los conjuntos escultóricos del

monumento en su estudio de Madrid. El 20 de mayo de 1916, catorce aniversario de la instauración de la República, se inauguró el Monumento a Maceo en el parque del mismo nombre. El monumento consta de un elevado pedestal en mármol coronado por la estatua ecuestre en bronce de Maceo. Bazán estima que: “El conjunto equilibra adecuadamente arquitectura y escultura, contrastando el blanco del granito y el mármol rosado con las figuras y grupos de oscuro bronce” (67).

La base del monumento consta de una plataforma redonda con gradas y escalinatas. Cada esquina ostenta una figura alegórica. Una de las imágenes de la parte frontal representa La Acción. Esta estatua femenina marcha sobre un dragón. Un: “potente desnudo masculino” (Bazán 67) alegoriza a El Pensamiento en la otra esquina frontal. En las esquinas posteriores yacen las imágenes de La Ley y La Justicia con su arquetípica balanza y código del derecho. Como lo describe Bazán: “El programa alegórico de la base se completa con dos grandes desnudos laterales de vigorosa concepción” (67). El Amor Patrio en forma de poderosa imagen femenina esgrime una espada simbólica de la lucha armada y un implemento de trabajo. El Sacrificio a la patria es representado con gesto de entrega a la causa libertaria.

La primera alusión iconográfica a Maceo puede apreciarse en el eje del zócalo, o al pie del cuerpo inferior del pedestal. Allí sobresalen dos relieves que recrean el heroísmo de Maceo. El relieve frontal glorifica a los Maceo como la familia ejemplar de la gesta libertaria. La madre de los Maceo, Mariana Grajales hace jurar a sus hijos lealtad y abnegación a la causa de la libertad de Cuba. La escena de la parte posterior del eje del zócalo celebra las hazañas de Maceo en la batalla de Paralejo. Más arriba en el cuerpo

inferior del pedestal, un altorrelieve exalta la actuación heroica del General en los Mangos de Megía, Cacarajícara y la Indiana, y su renuencia a deponer las armas en 1879 con su protesta de Baraguá. Este altorrelieve perfila en su plano inferior a: “la República de Cuba con la bandera desplegada acogiendo la figura del asistente; en el frente, la esbelta imagen alada de la Victoria sobre la proa de un barco que soportan y empujan con dificultad las almas de los héroes, proyectándose sobre el vacío” (Bazán 68).

El cuerpo superior del pedestal fue engalanado con inscripciones. En la fachada frontal fue inscrito el nombre de Maceo, las fechas patrias de su natalicio y deceso. Las partes laterales exaltan su devenir épico y ejemplar con las siguientes leyendas: “Audaz y temerario, no volvió jamás sus armas contra las leyes de la República” y “Su valentía igualó su lealtad.” El contenido de las leyendas mitifica a Maceo como un jefe militar que obedeció fielmente a los líderes civiles de la República en armas y a sus leyes¹⁰⁷. Otra de las inscripciones enaltece a Maceo por su perfección heroica: “Capitán famoso, patriota intachable, caudillo de los valientes.” Una última inscripción honra su martirio en combate: “Peleó hasta morir.”

Como los monumentos ecuestres de Bolívar por Tadolini, Maceo jinetea un brioso caballo de guerra erguido con sus patas delanteras alzadas. Como un centauro, el guerrero y su montura parecen estar suspendidos en combate. En cuanto al caballo, nos explica Bazán que Boni: “No reproduce el tipo criollo utilizado por Maceo, lo cual le supuso algunas críticas, pero en realidad mejora su concepción en un ejemplar brioso y logrado en posición inestable” (69). De forma que Boni optó por reproducir para el monumento de Maceo el modelo arquetípico del caballo clásico, así como lo había hecho

Tadolini para sus monumentos ecuestres de Bolívar. La estatua de Maceo no fue tampoco del beneplácito de todos. Bazán reseña que: “La propia figura de Maceo fue igualmente cuestionada por el escaso parecido fisonómico con el personaje mulato, aunque esta situación se minimiza dada la altura definitiva del mismo” (69). Un acierto de Boni fue emplear el bronce para la estatua. Este metal es propicio para encarnar a quien el culto heroico cubano glorifica como el Titán de Bronce.

4.2C El Monumento a Máximo Gómez

Luego de monumentalizar a Martí y a Maceo, era materia de justicia histórica que la República le erigiese un monumento digno al General en Jefe del ejército cubano durante la segunda guerra de independencia. A estos efectos, el gobierno cubano emitió un decreto de ley en 1916 para realizarle un monumento a Gómez. Siguiendo el precedente establecido con el monumento de Maceo, se procedió a hacer una convocatoria internacional de proyectos monumentales para competir en un certamen presidido por un jurado. Luego de una intensa competencia y de muchas polémicas, la realización del monumento fue adjudicada al escultor italiano Aldo Gamba en 1919. El monumento a Gómez no se materializaría sino hasta 1935, debido a las crisis políticas y económicas de Cuba durante los años veinte y treinta.

El Monumento a Máximo Gómez se alza sobre la Punta de La Habana de cara al mar. Apunta Bazán que: “Se concibe con una gran monumentalidad, combinando grupos en mármol blanco y bronce, al igual que otros muchos participantes” (101). Sobre el monumento de columnas está enclavada la estatua ecuestre en bronce del general Gómez. El monumento se asienta sobre una gran plataforma. Tres gradas escalonadas ascienden

a esta plataforma. Las gradas se extienden hacia el frente formando unos estanques de agua.

El cuerpo arquitectónico principal del monumento se alza desde la plataforma. Su base es cuadrangular. Las fachadas laterales de la base están adornadas de bajorrelieves continuos que sirven de alegoría de los sacrificios del pueblo por una patria libre. Una de las escenas laterales perfila una procesión de mujeres con sus hijos en brazo como si estuviesen prestas a entregarlos a la causa libertaria. En la otra escena se pueden apreciar figuras campesinas que ofrendan sus bienes y frutos a la lucha. Los semblantes de ambos grupos denotan: “actitudes serenas y dolientes” (Bazán 101). Las figuras de estos bajorrelieves están ataviadas a lo clásico, con túnicas. El aporte y sacrificio del pueblo cubano consagran a la Aurora Nacional, simbolizada por otro altorrelieve en la parte frontal de la base. Allí se abre un arco triunfal en forma semicircular. De la arcada surgen en tropel los briosos caballos del sol, símbolos del avance de la nación hacia la libertad y la prosperidad. Como lo describe Bazán: “Las aguas purificadoras que surgen de estos caballos arrojan al abismo marino, representado en el gran estanque semicircular de piedra granítica que se extiende ante el monumento, los elementos maléficos” (103).

El interior del basamento alberga el mausoleo que contiene los restos mortales del guerrero. A esta cripta se llega por la parte posterior de la base, mediante una puerta de bronce que se abre entre columnas. Una imagen de la Patria en forma de matrona sedente figura sobre la puerta de bronce en custodia de la cripta del prócer.

El segundo cuerpo del monumento está configurado de altorrelieves que representan la Libertad Cubana. Bazán estima que: “Son altorrelieves que contrastan con los de la

base por su mayor volumen y dinamismo. Su espíritu es precisamente el opuesto al del basamento; aquí las figuras marchan airoso celebrando el triunfo” (101). La marcha triunfal del pueblo es dirigida por una imagen de la Victoria con sus alas abiertas. En su diestra yergue la antorcha encendida de la paz y la libertad, mientras que con la izquierda esgrime un ramo de olivo. Recios desnudos masculinos avanzan a pie y a caballo tras la Victoria. Ellos representan al ejército libertador. Tras de ellos desfilan mujeres y niños con flores y agasajos en celebración del triunfo.

Encima del cuerpo central del monumento, Gamba erigió el Templo de la Patria. Este templo es rectangular, y está sostenido por catorce columnas dóricas. Una llama eterna evoca la memoria del héroe desde una ara en el seno de la columnata. Sobre el templo yace la estatua ecuestre de Gómez. La estatua del General lleva uniforme de campaña, con un sable en el cinto y un sombrero en la mano derecha. Su corcel está plantado sobre sus patas con la cabeza y el cuello extendidos hacia el frente. El General contempla el horizonte denotando su orgullo por la gesta librada en pro de la independencia. Explica Bazán que tanto la actitud de la estatua como la pose del caballo aluden a que Gómez murió luego de consumada la guerra (103). Debido a su carácter masivo y a su riqueza alegórica en torno a la lucha épica de la independencia acaudillada por Gómez, este monumento hace de la figura del General un guerrero legendario y ejemplar.

4.2D El Monumento a José Martí de la plaza Cívica, hoy de la Revolución

Para mediados de los años veinte surge la idea de realizar un nuevo y más ambicioso monumento a Martí. Bazán fija el origen de este nuevo proyecto en 1926, cuando el

arquitecto y urbanista francés Jean Claude Forestier propone diseñar un nuevo centro cultural y gubernamental para La Habana en la zona de Colina de los Catalanes (107). El eje de este nuevo centro habanero lo sería una plaza cívica sobre la cual se emplazaría el monumento. La plaza Cívica eventualmente contaría con la Biblioteca Nacional José Martí y un museo del apóstol junto al monumento. Ministerios y un teatro nacional rodearían la plaza. Así, la estatua del Apóstol presidiría sobre el epicentro político y cultural de la capital.

Tras varias iniciativas interrumpidas, este proyecto urbanístico no comenzó a realizarse sino a partir de 1952 bajo el gobierno dictatorial de Batista. El centenario del natalicio de Martí que sería conmemorado en 1953 le dio el ímpetu final para su consumación. El régimen de Batista otorgó la construcción del monumento a los arquitectos: Enrique Luis Varela, Juan Labatut, Raúl Otero, Víctor Morales y Manuel Tapia Ruano. El labrado de la estatua de Martí fue concedido al escultor Juan José Sicre. El monumento martiano de la plaza Cívica consta de un gigantesco obelisco de cinco puntas. El obelisco está configurado como la estrella de la bandera cubana.

Al pie del obelisco está colocada la estatua de Martí. La imagen está hecha de mármol blanco en contraste con el granito gris del obelisco. Así como lo expone Bazán: “la estatua de Sicre se muestra exenta de anécdota, con disposición serena y reflexiva” (130). Conforme a la apreciación de Bazán, la faceta de Martí que proyecta esta estatua es la de prócer pensador. Esta proyección está concebida para exaltarlo como el máximo ideólogo de la segunda guerra de independencia y visionario de una futura República Cubana modelo. Este Martí sumido en meditación parece instar a los cubanos a no cesar

de reflexionar sobre la concepción de la República con miras a su progresivo mejoramiento.

Mientras que el monumento a Martí fue completado durante la era de Batista, otras obras del proyecto urbanístico fueron completadas en época revolucionaria. A partir de 1961 se ha denominado la plaza Cívica como plaza de la Revolución. En su entorno se encuentran el Teatro Nacional, la Biblioteca Nacional José Martí, el Palacio de la Revolución y los ministerios del Interior, de la Defensa y de Comunicaciones. El monumento a Martí y la plaza han servido de escenario a los rituales políticos y conmemorativos de la Revolución. Con la estatua de Martí al fondo, Fidel Castro ha pronunciado muchos de los discursos más importantes de su liderazgo de la Revolución.

Los monumentos a Colón, Martí, Maceo y Gómez han perdurado en el paisaje habanero a través de seis décadas de la turbulenta era republicana, y cuatro décadas y media de transformaciones revolucionarias. Como bien afirma Bazán sobre la suerte de muchos monumentos habaneros: “Y es que después de su erección, el monumento público sufre una **vida posterior**, una trayectoria con frecuencia difícil, sometida a traslados, deterioros, mutilaciones, o incluso la propia desaparición por circunstancias físicas o sociopolíticas” (37). Al comienzo de la República, las estatuas coloniales de reyes y conquistadores españoles fueron desplazadas de sus sitios para colocar en su lugar a las de los héroes independentistas. Bajo la tutela del régimen revolucionario las estatuas de muchos presidentes republicanos y figuras notorias de esa era han sido desmonumentalizadas. Monumentos conmemorativos de eventos históricos polémicos, como es el caso del monumento a las víctimas del hundimiento del Maine, han sido

mutilados. Este estudio se hace eco de las reflexiones de Bazán sobre la problemática histórica de los monumentos en Cuba: “Sin entrar a valorar las justificaciones políticas de tales actuaciones, lo denunciante es la destrucción de un patrimonio que en muchos casos se pierde sin solución a pesar de su contenido artístico” (38).

4.3 La degradación del altar heroico de la independencia cubana en Vista del amanecer

En esta fase del cuarto capítulo el estudio pasa a exponer la desmonumentalización de Narciso López, Carlos Manuel de Céspedes, José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez en Vista del amanecer. Las figuras de Céspedes, Martí, Maceo y Gómez son análogas a las de Bolívar y Juárez. Todos ellos son figuras del siglo XIX en la América Hispana. Todos ellos lucharon por la libertad y la regeneración de sus naciones. De la misma forma como Bolívar y Juárez simbolizan sus respectivos tiempos históricos y causas políticas, Céspedes, Martí, Maceo y Gómez personifican las gestas por la libertad de Cuba.

En torno a estos patricios cubanos también se han formado cultos de veneración popular y oficial. Todos ellos han sido monumentalizados en estatuas y libros de historia oficial, como ha sido el caso de Bolívar y Juárez. El culto histórico cubano los ha enaltecido atribuyéndoles significados a sus vidas y obras que van más allá de los significados reales documentados por la historia profesional. A los héroes de las guerras de independencia de Cuba se les ha deificado como sucedió con Bolívar y Juárez.

Los ídolos del altar heroico de la independencia simbolizan las aspiraciones y el potencial del pueblo cubano. Como ha ocurrido con el culto a Bolívar y a Juárez, el culto a estos héroes de la independencia cubana ha perdurado a través de las transformaciones

históricas de la era republicana y la revolucionaria. Los líderes de la República como los de la Revolución han hecho eco de los ideales, escritos y pronunciamientos de los paladines de la independencia cubana, como también lo han hecho con Bolívar. Los gobiernos republicanos y revolucionarios también se han proclamado continuadores de la obra de los libertadores cubanos. Los idearios de los próceres de la independencia cubana han fungido de factor de gobierno tanto en la República como en la Revolución. Como Bolívar y Juárez, Céspedes, Martí, Maceo y Gómez han servido como símbolos de unidad nacional o interracial en Cuba. Sus vidas ejemplares han servido de consuelo y aliento a reformistas y disidentes a través de la historia cubana.

A diferencia del carácter benigno de la desmonumentalización de Bolívar y de Juárez en sus respectivas novelas, la de los héroes de la independencia cubana en Vista del amanecer degrada a estas figuras de culto. Cabrera Infante degrada a un mismo nivel a los héroes de la independencia. De esta forma destruye sus jerarquías de máximas figuras del altar heroico cubano. Como consecuencia, la caracterización anónima y desacralizadora de López, Céspedes, Martí, Maceo y Gómez termina por relegarlos al mismo nivel de figuras funestas o de importancia secundaria en la historia cubana.

4.3A Narciso López: El primer abanderado de la enseña nacional

La viñeta XV se centra en la figura del general Narciso López (1797-1851). Entre 1848 y 1851, López encabezó cuatro expediciones filibusteras fallidas que partieron de Estados Unidos para separar a Cuba de España. El objetivo ulterior de tales incursiones armadas era la de anexar a Cuba a la unión norteamericana. A pesar de su carácter anexionista, la historia oficial cubana de la era republicana invistió a López con el aura

del nacionalismo para rendirle culto. La concepción que se tenía de López durante la República quedó inscrita en la obra del eminente historiador cubano Herminio Portell Vilá titulada Narciso López y su época. En tres volúmenes publicados entre 1930 y 1958, Portell Vilá presenta a López como héroe y mártir de la independencia cubana. Para Portell Vilá, López era primariamente un nacionalista y republicano que supo utilizar diestramente el respaldo político, financiero y armado de sectores cubanos y norteamericanos que favorecían la anexión de Cuba a Estados Unidos para lograr la independencia de la isla.

En particular, en la República se le honraba por haber sido el primer líder separatista en haber luchado bajo la bandera nacional. López enarboló en combate la bandera del triángulo rojo y la estrella en la ciudad de Cárdenas en 1851. Cárdenas ostenta el título de: “Ciudad Bandera” en recordación de este evento histórico. Los patriotas cubanos lucharon bajo la bandera de López en las dos guerras de independencia¹⁰⁸. Esta misma bandera fue la izada el 20 de mayo de 1902, día de la instauración de la República. En Cárdenas también se le erigió una pequeña estatua a López.

Bajo la Revolución, López ha caído de su altar heroico oficial. De acuerdo con el historiador Tom Chaffin, el actual gobierno cubano ha proscrito oficialmente a López (Chaffin xi). De hecho, dice Chaffin que muchos cubanos lo consideran un traidor debido a su profesado anexionismo. Poco después del triunfo de la Revolución, la estatua de López en Cárdenas fue retirada (Chaffin xii). A pesar de la proscripción oficial de López, muchos cubanos aun lo veneran, ya que dirigió el primer intento militar para arrebatar a Cuba del dominio español (Chaffin xi).

A pesar de que la Revolución Cubana ha desmonumentalizado a López aun queda un sector substancial del pueblo cubano que le profesa cierta veneración al mismo (Chaffin xii). Fuera de la Isla está el exilio cubano, en cuyas filas se le sigue rindiendo culto a López. Esto se debe a que la conciencia histórica cubana se ha dividido en dos desde 1959. La conciencia histórica de los disidentes y exiliados sigue regida en gran medida por la historia oficial de la extinta República. El santoral patriótico republicano permanece intacto en la conciencia contrarrevolucionaria. La Revolución por su lado ha moldeado una nueva conciencia histórica. En el proceso de formación de esta conciencia histórica revolucionaria se ha eliminado el culto oficial de figuras como López, para a su vez exaltar a figuras ignoradas por la República, y fomentar la veneración de los héroes revolucionarios. Debido a la perdurabilidad del culto a López dentro y fuera de Cuba, es posible afirmar que Vista del amanecer ha tenido el potencial de desmonumentalizar a López a ambos lados del Estrecho de la Florida.

La desmonumentalización de López en la novela está cifrada en cómo se le caracteriza en la obra. Contrario a la percepción republicana de López como un héroe y mártir de la causa por la independencia, en la novela se le presenta como una figura altamente enigmática. La viñeta XV abre con la siguiente descripción sobre la existencia de López: “SU VIDA ESTUVO MARCADA (sic) por las contradicciones” (29). De modo que la contradicción pasa a emblematicar adversamente al López de la novela. La característica fundamental de un héroe no pueden ser las contradicciones, sino las certezas. La viñeta pasa a señalar el hecho de que no era cubano de nacimiento, sino venezolano. Aunque no se diga explícitamente en la viñeta, al señalar su origen

venezolano se implica que este supuesto héroe patrio no era ni siquiera cubano de nacimiento para empezar. Su procedencia no cubana empieza a sembrar la duda sobre sus verdaderas motivaciones al pretender liberar a un país al cual no pertenecía.

La viñeta también apunta el hecho de que López: “muy joven todavía, ingresó en el ejército español, con el cual peleó contra los libertadores de su país” (29). Esto entraña otra contradicción. A pesar de que era venezolano, luchó en contra de Bolívar y sus huestes, los cuales querían traer la libertad a su tierra. Solapada en esta paradoja está la acusación de traidor a los suyos. Tres décadas y media más tarde, la libertad para Cuba sería precisamente la justificación de sus expediciones a la isla. Esta contradicción impugna su conversión más tarde a la causa republicana, y sus convicciones libertarias con respecto a Cuba.

Como suele suceder, los hechos que llevaron a López a unirse al ejército realista en Venezuela fueron más complejos –y quizás menos contradictorios- que los que privilegia la viñeta. En Fatal Glory, Chaffin reseña cómo López entró en las filas militares españolas (37-38). En 1814, López y su padre estaban realizando negocios en la ciudad de Valencia cuando llegó noticia de la derrota de Bolívar en la batalla de La Puerta. Bolívar instó a los valencianos a resistir la toma de este bastión libertario por parte de los españoles, hasta que él arribara con el ejército libertador. Según Chaffin, López y su padre encabezaron la resistencia. La resistencia colapsó luego de tres semanas debido a que Bolívar nunca llegó para apoyarlos. El Libertador había empleado la resistencia tenaz de los valencianos para encubrir la retirada de su ejército hacia Nueva Granada. Los españoles ejecutaron al padre de López cuando tomaron la plaza. En la estimación

de López y los valencianos, Bolívar los había traicionado. Chaffin señala que debido a lo sucedido, López ni estaba de parte de los españoles, ni de Bolívar. Tras esconderse, López decidió unirse a los españoles ya que era la única forma de garantizar su seguridad personal.

Como se puede apreciar, hay un contraste marcado entre la compleja personalidad de López que emerge de la historiografía, y el que proyecta la novela. Como cualquier historiador o novelista histórico, Cabrera Infante privilegia selectivamente los aspectos de la vida de López que se conforman a su interpretación de esta figura y a su agenda desmonumentalizadora de la misma. El carácter escueto de su estampa de López en la novela impide el poder profundizar en su caracterización del personaje. Cuando se contrasta el López histórico con el de la novela, se detectan silencios y omisiones¹⁰⁹ en torno a esta figura histórica por parte de Cabrera Infante. Estos silencios y omisiones históricas son deliberadas, ya que el autor de la novela no pretende desmonumentalizar a López para humanizarlo, sino para demonizarlo. Cabrera Infante quiere desmonumentalizar a López para hacer de él una figura histórica genérica o prototípica más del devenir histórico cubano. Esta figura prototípica es la del oportunista caudillo militar, ávido de gloria y poder absoluto que encubre sus ambiciones cesaristas tras principios nobles como lo era la consecución de la independencia para Cuba. Bajo este molde, se caracterizará a muchas de las figuras de la historia cubana que desfilan por las viñetas de la novela.

Además de contradictorio, la viñeta XV destaca reputaciones negativas que tenía López. Entre comillas se afirma que “tenía fama de bravo” (29) como si fuera una

exageración, o una fama que el mismo López se hubiera creado. En adición, se señala que: “También tenía fama de deportista y de aficionado a las diversiones” (29). En efecto, Chaffin constata el vicio empedernido de López por el juego, y también sus aventuras extra maritales (38-39). En lugar de enfocarse en las posibles virtudes o buenas acciones de López, la novela lo perfila unidimensionalmente como libertino y tahúr. Estas caracterizaciones despojan a López de su gravitas heroico.

Si hay una característica que define al personaje de López en la novela es la de su ambición. La novela parece implicar que una vez salvaguardada su seguridad personal al unirse al ejército español, la ambición se convirtió en el móvil principal de la vida de López. En la viñeta se hace un recuento de los grados militares que alcanzó López, y de los importantes cargos políticos que desempeñó en Cuba y en España. Se establece, por ejemplo, que López vino con insignias de coronel cuando llegó a Cuba con las tropas españolas derrotadas en Venezuela. Años más tarde trasladado a España, se señala en la novela que: “Allá ascendió rápidamente hasta hacerse mariscal de campo. Regresó a la isla con cargos importantes” (29). El López de Vista del amanecer no sólo era ambicioso en el ámbito profesional, sino también en el plano social y económico. La novela lo describe como un hombre vano que le gustaba vivir por todo lo alto: “Era muy bien parecido y figuraba en los salones de la mejor sociedad. Finalmente se casó con una habanera de familia adinerada [. . .]” (29).

La ambición en una figura histórica no es necesariamente un defecto que lo descalifique para ser considerado un héroe. Bolívar fue un hombre motivado en parte por ansias de gloria. Mas la gloria que anhelaba alcanzar Bolívar estaba acompañada del

principio de la libertad para Hispanoamérica. El Narciso López que perfila la novela es un militar ambicioso desprovisto de principios que lo rediman como héroe. En la novela se le atribuye especulativamente su conversión a la causa de la independencia a su afición por los deportes. Su falta de principios es insinuada en la viñeta cuando dice: “Pero de alguna manera –tal vez su afición a los deportes fuera la causa- comenzó a conspirar contra los poderes coloniales de que todavía formaba parte” (29). La misión manifiesta de la primera incursión de López de liberar a Cuba se pone en entredicho cuando se señala en la novela que: “Regresó al frente de una expedición con el propósito de ‘libertar la isla del yugo colonial’” (29). Más que una cita histórica textual, las comillas ponen en tela de juicio el carácter libertario genuino de las expediciones de López. El héroe libertario es reducido a la calaña de un oportunista sin valores trascendentales que se las jugó pretendiendo convertirse en el libertador de Cuba.

La verdadera finalidad de la expedición era anexionar a Cuba a Estados Unidos una vez que se pusiera fin al dominio español. Mas en ningún momento se hace mención en la viñeta del carácter anexionista de las expediciones de López. El dejar en claro su proyecto de anexión haría de López un entreguista y traidor a Cuba. La imputación de ser un agente del entreguismo es la que ha esgrimido el régimen revolucionario para justificar su desmonumentalización. Debido a sus desavenencias con la Revolución, Cabrera Infante parece haberse refrenado de emplear estos cargos contra López. El haberlo hecho convalidaría a la visión histórica oficial de la Revolución.

Si bien la caracterización de López en la novela como un individuo oportunista y falto de principios es una interpretación histórica plausible de esta figura, el cuadro que

presenta la documentación histórica es algo más complejo. López parece haber tenido principios políticos mientras permaneció leal a España y al régimen colonial en la Isla. Como se desprende del libro de Chaffin, López fue un partidario activo del liberalismo en Cuba y en España (37). De hecho, en 1823 cuando Fernando VII suprimió la Constitución de 1812, López puso fin a su servicio militar activo en protesta por esta suspensión (Chaffin 37). En las guerras carlistas de los 1830, López luchó en España por el bando liberal. En 1840, retornó a Cuba como alto funcionario del capitán general liberal Germino Valdés. Tres años más tarde, Valdés y López perdieron sus altos cargos cuando cayó el gobierno liberal de Baldomero Espartero en España. Después de fracasar en varios negocios, López se desencantó con el orden colonial en la Isla, y comenzó a conspirar en su contra.

Lo que motivó a López a conspirar contra España es una interrogante abierta en la historiografía. Una de las corrientes de pensamiento histórico sobre López lo ha contemplado de la misma forma negativa que Cabrera Infante. El primer exponente de la percepción negativa de López lo fue el historiador Robert Granville Caldwell en 1915. En su estudio The López Expedition to Cuba, 1847-1851, Caldwell consideró a López un hombre ambicioso sin una ideología formal, amargado por los reveses políticos y económicos que sufrió, y dispuesto a hacer lo que fuese necesario para recobrar su riqueza y prestigio perdido (44-46).

Cabrera Infante cierra su estampa histórica de López con una descripción de su ejecución pública a manos de los españoles. El giro ficticio que Cabrera Infante le da a la muerte de López termina por desmonumentalizarlo como mártir de la independencia

cubana. En la viñeta se relata la muerte de López de la siguiente manera: “Dicen que subió al patíbulo sonriendo a la multitud que vino a presenciar la ejecución con la misma sonrisa elegante que desplegaba en los salones de la ciudad apenas diez años antes” (29).

El martirio de López es presentado en la novela como una ejecución teatral donde el sentenciado a muerte utiliza sardónicamente el patíbulo como un escenario para gesticular una última sonrisa morbosa de desafío. Mas que un reo condenado a morir, el López de la viñeta asemeja a un deportista resentido o rencoroso que le tributa una sonrisa hipócrita a su contrincante victorioso para encubrir su rabia ante la derrota. Lo que nos presenta la novela no es el martirio de un héroe, sino la ejecución de un porfiado caudillo militar que se jugó el todo por el todo por la ambición, el poder y la gloria. De esta forma el martirio de Narciso López es desacralizado en Vista del amanecer.

Al consultar la historiografía de López se hace patente el hecho de que Cabrera Infante empleó su imaginación a la hora de relatar los hechos acaecidos durante la ejecución. En Fatal Glory, Chaffin describe lo acontecido durante la ejecución de López de una forma diametralmente opuesta a la novela (215-216). El 1 de septiembre de 1851, López subió al patíbulo y se inclinó brevemente a rezar. Luego se levantó y encaró a la multitud. Con gran compostura en su voz, le pidió solemnemente perdón al pueblo cubano si en algo los había perjudicado. Les explicó que su objetivo había sido su libertad y felicidad. Amonestado por uno de los oficiales de su ejecución, concluyó diciendo que su intención había sido buena y que tenía su esperanza puesta en Dios. Antes de morir, besó un pequeño crucifijo. En ningún momento Chaffin señala que López se sonrió.

Como hace a través de la novela, Cabrera Infante escinde el nombre y el apellido inmortal de este personaje histórico. La inmolación de un héroe de la libertad cubana se degenera al grado de la ejecución de uno de tantos potenciales hombres fuertes de la historia cubana. Así, el abanderado del triángulo rojo y la estrella queda desmonumentalizado en la novela.

La desmonumentalización de los héroes de la independencia

4.3B Carlos Manuel de Céspedes: El padre de la patria

Carlos Manuel de Céspedes es la primera gran figura del panteón heroico de la independencia cubana en ser desmonumentalizada en Vista del amanecer. El culto heroico oficial y popular de Cuba ha venerado a Céspedes como el padre de la patria cubana. De hecho, este es el título con que Herminio Portell Vilá exalta a Céspedes en su biografía clásica de esta figura titulada Céspedes: El padre de la patria cubana (1931).

Céspedes proclamó la independencia cubana en Yara con el Manifiesto del 10 de octubre de 1868. Este hito de la historia cubana fue glorificado como el Grito de Yara. El 9 de octubre, Céspedes había libertado a todos los esclavos de su hacienda llamada La Demajagua en Oriente (Portell, Céspedes 80). El Grito de Yara dio inicio a la primera guerra por la independencia, la cual perduró infructuosamente por diez años.

Céspedes tiene el mérito de haber unificado a todas las facciones revolucionarias durante la convención de Guáimaro en 1869 (Portell, Céspedes 103). La convención constituyente de Guáimaro refrendó la primera Constitución cubana, y eligió a Céspedes como presidente de la República (Portell, Céspedes 106). Con la investidura presidencial, Céspedes se convirtió en: “el primer hombre civil de la revolución” (Portell,

Céspedes 107). Céspedes sirvió como presidente hasta 1873, fecha en que fue retirado del cargo por la Cámara de Diputados.

Además de padre de la patria, Céspedes ha sido exaltado como mártir de la causa libertaria que fraguó. Para 1874, Céspedes estaba retirado en la prefectura de San Lorenzo en las montañas de Oriente. Al verse rodeado por efectivos militares españoles que venían en su búsqueda, Céspedes luchó y murió el 27 de febrero de 1874 (Portell, Céspedes 236-39). En el capítulo titulado: “El Padre de la Patria: Hombre de mármol,” Portell monumentaliza a Céspedes evocando a Martí: “*Hombre de mármol* llamó José Martí a Carlos Manuel de Céspedes, con la certera y genial visión de su obra . . .” (150). En las postrimerías de su libro, Portell emite el siguiente juicio acerca de Céspedes: “Él no fue el soldado brillante que [fue] Sucre; tampoco alcanzó la gloria esplendorosa que Bolívar, ni ostentó la ruda cualidad de vencedor austero que San Martín o Washington; pero, con excepción de Martí . . . es el primero entre los hombres civiles de las revoluciones americanas . . .” (246).

Debido a su rango de padre de la patria, Céspedes ha sido honrado con monumentos estatuarios en Cuba. La primera de estas obras fue la Estatua de Carlos Manuel de Céspedes erigida en la plaza de Armas de la Habana Vieja (Rodríguez Jiménez 53). Esta estatua fue realizada por el escultor Sergio López Mesa para 1955 (Roig 85-89). De acuerdo con su condición de primer hombre civil de la revolución libertaria, la estatua es de índole pedestre. La misma fue cincelada en mármol. La imagen de Céspedes está ataviada con la levita tradicional de la época. La estatua tiene un porte augusto. La

efigie de Céspedes denota el gravitas de un patricio. La estatua descansa sobre un sobrio pedestal de mármol también.

En contraposición a su prominencia en el culto heroico cubano, Céspedes figura anónimamente en la viñeta XVI de Vista del amanecer. La novela se refiere a Céspedes de la siguiente forma: “EL JEFE DE LA SUBLEVACION (sic) era un abogado graduado en Barcelona y hombre culto que había recorrido casi todos los países europeos” (31). Sobre la apariencia de Céspedes, se dice en la viñeta que: “Era de talla media, pero su apostura lo hacía parecer más alto” (31). En este perfil anónimo de Céspedes que traza la novela, se enfatiza la sofisticación aristocrática del mismo cuando se señala que: “Era además excelente jinete y hábil esgrimista” (31).

En esta caracterización, Cabrera Infante ha sabido resaltar el dossier de “hombre de mundo” de Céspedes para crear un marcado contraste entre él y muchas de las figuras de culto que son desmonumentalizadas en la novela. Este abogado culto miembro de la aristocracia criolla hacendada parece fuera de contexto en una historia cubana dominada por figuras intrépidas como Colón, o figuras épicas como: Hatuey, López, Agramonte, Maceo, Gómez y García. La única otra figura homóloga en la novela a Céspedes en cuanto a su ilustración académica y vasta cultura lo es Martí. Y, aun así, Cabrera Infante excluye los dotes literarios y académicos de Martí en su estampa del mismo.

Dado el trasfondo guerrero de muchas de las figuras dominantes en la historia cubana, la novela sugiere veladamente la inaptitud de este hombre de leyes para haber sido el jefe de una sublevación armada en la Isla. En este sentido, Céspedes es presentado en la novela como un civil de trasfondo aristocrático con pretensiones de

héroe épico. No empuja a su condición civil y a su inexperiencia militar, el Céspedes histórico fungió como comandante en jefe de las fuerzas revolucionarias hasta su elección como presidente de la República en 1869¹¹⁰. Céspedes fue eventualmente depuesto como presidente, y la Guerra de los Diez Años que él gestó llegó a su fin en forma inconclusa e insatisfactoria para los rebeldes con el Pacto del Zanjón (Pérez, Cuba 125). La novela parece implicar que en la turbulenta historia y cultura política de Cuba no hay cabida para un jefe civil letrado como Céspedes. El abismo insalvable entre este hombre civil solitario y la gran mayoría de las figuras guerreras que perfila la novela reitera el alto contenido de violencia armada del acontecer histórico cubano.

El Jefe de la sublevación tiene que ser un ente anónimo en la novela. El uso del nombre de Céspedes evocaría reverencia en el lector informado. De igual manera, la sublevación de la que habla la viñeta es una anónima. En ningún momento se alude a esta sublevación como el Grito de Yara. Así, la figura de culto de Céspedes es despojada en la novela de su protagonismo glorioso de líder del Grito de Yara. Al suprimirse el nombre inmortal de Céspedes y el título glorioso de Grito de Yara de la relación que hace la novela de esta insurrección, se desemblematiza a la misma de su héroe protagónico y de su hazaña sacra en la memoria histórica cubana.

El ideario del Grito de Yara fue enunciado en el Manifiesto del 10 de octubre de 1868, redactado y proclamado por el propio Céspedes. En la viñeta XVI se reproducen las cláusulas más importantes del texto del Manifiesto. Mas sin embargo, no se hace mención directa en la viñeta de su redactor y promulgador. Céspedes es desconocido como autor principal de esa carta magna de la primera gesta emancipadora cubana.

Como resultado, Céspedes es despojado en la novela de uno de sus méritos históricos e intelectuales más trascendentales.

En la viñeta XVI también se señala que el Jefe del alzamiento liberó a todos los esclavos que laboraban en su hacienda (31). En efecto, el Céspedes histórico emancipó a sus esclavos antes de dar el Grito de Yara. A cuenta de este acto ejemplar, Céspedes ha sido exaltado como emancipador de los esclavos. Sin embargo, el protagonismo anónimo de esta liberación de esclavos en la novela le arrebató a la figura de Céspedes el mérito de este acto emancipador ejemplar.

La viñeta XVII reseña la primera contienda armada entre cubanos y españoles de la Guerra de los Diez Años. El 11 de octubre de 1868 las fuerzas rebeldes al mando de Céspedes intentaron tomar la población de Yara (Portell, Céspedes 84-86). Este intento resultó en un revés para los insurrectos. Este primer esfuerzo armado de los revolucionarios en Yara ha sido glorificado por la historia oficial cubana como un evento épico. El intento de toma de Yara se conmemora como el inicio oficial de la gesta armada durante la primera guerra de independencia.

A pesar de que Céspedes comandó esta primera operación militar de la guerra, la viñeta se refiere a él anónimamente: “MARCHABA ALFRENTA DE UNA COLUMNA (sic) de ‘unos doscientos hombres’, ‘muy pocos de los cuales portaban armas de fuego’, hacia el pueblo vecino” (33). Este “pueblo vecino” era Yara.

Más adelante, se vuelve a aludir de forma abstracta a Céspedes, esta vez como “*el caudillo*” (33). El término de caudillo aparece en letras cursivas en la viñeta, como si se pusiera en tela de juicio la aplicabilidad de este título para calificar a un civil como

Céspedes que pretendió fungir como general en jefe a principios de la sublevación. De hecho, la incompetencia de Céspedes como caudillo –presagiada en la viñeta XVI- es sustentada en la viñeta de Yara, al reseñar la derrota que sufrieron las huestes patrióticas en su intento de liberar a esta población. Sobre las expectativas del Caudillo de tomar Yara, se dice en la viñeta que: “Confiaba en ocuparlo sin resistencia, ya que no habría otra tropa en él que algunos *salvaguardas* de la vigilancia rural” (33). Con clara intención irónica, la viñeta de Yara relata cómo las expectativas del Caudillo resultaron fatídicamente infundadas:

Pero en ese mismo momento entraba en el pueblo por el lado opuesto una columna enemiga que, al saber que se acercaban los rebeldes, se organizó en una emboscada en la plaza: cuando la columna rebelde entró en la plaza gritando vivas, recibieron una inesperada descarga de fusilería en la oscuridad que los hizo retroceder ‘en completo desorden.’ (33)

En otro giro irónico de la historia, Cabrera Infante concluye esta viñeta señalando que fortuitamente este fiasco militar se tornó en una victoria moral para los insurgentes. Este viraje de la fortuna queda consignado con las siguientes palabras: “Pero el pueblo se convirtió en símbolo de la libertad del país” (33). Lejos de darle crédito por haber tomado las armas y encabezado la primera incursión libertadora de la guerra, Céspedes es proyectado en la viñeta como un inepto novato en las artes de la guerra, un Quijote con pretensión de libertador.

En la biografía que de Céspedes escribiera Portell Vilá, se puede constatar la veracidad de la reseña que se hace en la novela acerca del enfrentamiento en Yara entre

los patriotas cubanos y los colonialistas. Portell señala el carácter desorganizado de las huestes al mando de Céspedes (Céspedes 85-86). El historiador cubano corrobora la derrota de los sublevados, el desaliento experimentado en sus filas a causa de la misma, y la dispersión de la gran mayoría de los soldados patriotas. Una vez narradas las incidencias de este primer revés patriota, Portell da muestra del tesón de Céspedes ante la adversidad al citar lo que el prócer dijo para alentar a sus correligionarios: “Aun quedamos doce hombres: ¡Bastan para hacer la independencia cubana!” (86). Acto seguido, Portell explica que pocas horas más tarde, las filas patriotas se habían engrosado con nuevos adeptos. La cita memorable de Céspedes y el dato sobre la reincorporación de las fuerzas revolucionarias mitigan considerablemente la derrota militar en Yara. Céspedes emerge de la misma como un aguerrido libertador que no se dio por vencido. Por otra parte, la omisión de estos últimos datos historiográficos en la viñeta de Yara y el uso de la ironía en la relación de la misma, despojan de gloria a la batalla de Yara y desmonumentalizan a Céspedes como su adalid.

Más allá de Yara, la novela reseña en la viñeta XVIII la toma de Bayamo por parte de las huestes libertadoras. La toma de Bayamo fue el segundo objetivo militar de Céspedes luego de la escaramuza de Yara (Portell, Céspedes 86). A diferencia de Yara, Bayamo fue una victoria para los patriotas. Céspedes nunca es mencionado directa o indirectamente en la viñeta de la toma de Bayamo. Es como si él no hubiese sido el jefe revolucionario y general en jefe de las tropas que ocuparon Bayamo. Una vez más, Cabrera Infante se niega a reconocer uno de los logros por el cual Céspedes ha sido exaltado.

Suprimida toda mención de Céspedes, la viñeta está dedicada a reseñar la composición de la pieza musical que se convertiría con el tiempo en el himno nacional cubano. “*Al combate corred, bayameses*” fue compuesta por el patriota Perucho Figueredo. Rompiendo brevemente con su propia convención, en esta viñeta Cabrera Infante menciona de nombre al creador del himno nacional. La viñeta, sin embargo, termina por desacralizar al propio himno nacional cubano cuando se señala sardónicamente en la misma cómo: “Apenas un siglo más tarde, los graciosos lo cantaban corriendo una coma, así: *Al combate, corred bayameses . . .*” (35).

En las viñetas XVI y XVII se guarda también silencio acerca de algunos de los alcances históricos de Céspedes que han sido empleados por la historia oficial para monumentalizarlo. A diferencia del Céspedes histórico, el líder separatista que perfila la novela no convoca la Convención Constituyente de Guáimaro para refrendar la Constitución de la primera República. El Jefe de la sublevación en la novela tampoco se convierte en el presidente de la República en armas, como le sucedió a Céspedes en 1869.

Otro aspecto desmonumentalizador digno de ser mencionado acerca de las viñetas en cuestión, es la selección de palabras que hace Cabrera Infante para referirse a la Guerra de los Diez Años y a los que participaron en ella. Cabrera Infante evita el uso de “guerra de independencia,” “liberación” o “emancipación” para denominar la lucha armada a la que alude en estas viñetas. En lugar de emplear estos términos legitimadores y enaltecedores de la causa patriótica, Cabrera Infante opta por usar sustantivos como: sublevación (31) o alzamiento (31), que no justifican a ningún bando. Lo mismo sucede para referirse a los patriotas. Los llama rebeldes (33) o insurrectos (35), mas nunca

libertadores o emancipadores. El uso de estos términos neutraliza a la que fue una guerra de liberación, y deslegitima a sus combatientes patrióticos.

Al suprimir a cada paso el nombre de Céspedes, al negar sus méritos políticos y militares y desconocer su rango presidencial, se destruye en la novela la imagen histórica oficial de Céspedes como padre de la patria cubana. En el culto estatuario, esta novela borra las dedicatorias e inscripciones gloriosas de los monumentos a Céspedes. La efigie estatuaría de prócer grave de Céspedes es desfigurada, desvirtuada al proyectarlo en la novela como un aristócrata con ínfulas de caudillo. A consecuencia de todas estas anulaciones y deformaciones de la figura de Céspedes en la novela, el culto heroico oficial cubano se queda sin la figura de un padre fundador. En un sentido más amplio, Vista del amanecer despoja a la nación cubana de la paternidad fundadora de Céspedes. Cuba termina en esta novela como una nación bastarda.

4.3C La desmonumentalización de Martí, Maceo y Gómez

La viñeta XXXII contrapone a los tres más grandes héroes de la segunda gesta por la independencia cubana. José Martí, y los generales Antonio Maceo y Máximo Gómez protagonizan esta polémica viñeta. En la misma se recrea un episodio trascendental de la historia de Cuba. Este episodio fue la tormentosa reunión que sostuvieron Martí, Maceo y Gómez en el ingenio de La Mejorana (cerca de Santiago de Cuba) al comienzo de la Guerra de 1895.

Más que una reunión de las tres personalidades claves de la segunda guerra de independencia, la misma constituyó una negociación en la cumbre. En su calidad de delegado del partido Revolucionario Cubano, Martí era el máximo líder civil del

movimiento revolucionario. Por su parte, Gómez y Maceo eran los militares más prominentes y de mayor rango de la causa armada. Esta reunión fue acordada para determinar la estrategia militar a seguir durante la contienda, así como para concertar la formación de un gobierno revolucionario que legitimara ante el mundo la causa armada de los patriotas cubanos. Como lo señaló el historiador Leopoldo Horrego en su libro Máximo Gómez, libertador y ciudadano:

La entrevista es notable, no sólo por las figuras que tomaron parte, sino por los acuerdos adoptados y la causa que originó su brusca terminación. No puede negarse que allí se definió la suerte de la República, pues se convino la invasión de Occidente, que era la clave de la independencia. (134)

Si bien la reunión de La Mejorana produjo un consenso entre los participantes sobre la necesidad de invadir la rica zona agraria y comercial del occidente de la Isla para descoyuntar los recaudos del gobierno colonial, su desenlace fue tormentoso. La negociación entre los tres grandes se tornó en una contenciosa confrontación entre Martí y Maceo cuando se trató el tema de cómo debía quedar constituido el gobierno revolucionario. Dado el alto grado de intervención y entorpecimiento de las operaciones militares por parte del gobierno civil durante la primera guerra de independencia, Maceo era de la opinión que una junta de gobierno formada por el alto mando del ejército sería la mejor manera de alcanzar el triunfo de las armas cubanas (Horrego 134). Esta junta podría estar presidida por un secretario general civil encargado de la administración pública, y de mantener los vínculos con los centros revolucionarios en el exterior (Horrego 137). El pensamiento de Maceo era que: “Después de la contienda,

correspondía a los civiles y a las consultas populares, el ordenamiento público” de una república democrática y constitucional (Horrego 137).

Martí por su parte, se opuso con vehemencia a esta fórmula de gobierno centralizado y militar¹¹¹. Esta fórmula podía engendrar el caudillismo en la futura República. El Apóstol creía un imperativo formar una democracia representativa de todo el pueblo cubano que incluiría a civiles y a militares. Martí favorecía la convocación de una asamblea constituyente para estructurar un gobierno republicano. Después de todo, las miras democráticas de Martí y el partido Revolucionario Cubano para la Isla habían sido enunciadas previo a esta reunión en el célebre Manifiesto de Montecristi, la carta magna del movimiento revolucionario. Gómez compartía el concepto de gobierno de Maceo, pero había sido signatario de este documento conjuntamente con Martí (Horrego 134). Debido a que con su firma se había comprometido con los principios democráticos consagrados en el manifiesto, Gómez permaneció mayormente al margen del intenso debate político entre Martí y Maceo.

La reunión cumbre de La Mejorana concluyó con un cisma entre Martí y Maceo en cuanto a la conformación de un gobierno que rigiera eficazmente a la revolución. A pesar de la falta de consenso sobre el gobierno, los tres grandes acordaron una serie de decisiones importantes. Martí fue reconocido como jefe supremo de la revolución con potestad sobre asuntos civiles y de política exterior. Gómez fue ratificado como general en jefe del ejército libertador. Maceo fue designado como segundo al mando de las fuerzas rebeldes. Los tres reafirmaron su apoyo de los principios contenidos en el Manifiesto de Montecristi.

El encuentro de estas tres grandes figuras el 5 de mayo de 1895 en La Mejorana no fue el primero ni el último entre ellos¹¹². Martí había conferido y correspondido con Maceo y Gómez, juntos y por separado, desde hacía muchos años. De todas las interacciones que hubo entre estas insignes figuras, Cabrera Infante optó por privilegiar en Vista del amanecer el encontronazo de La Mejorana. La elección de este episodio histórico crea la interrogante de por qué Cabrera Infante decidió emplear los sucesos de La Mejorana para perfilar en su novela a Martí, Maceo y Gómez. Cabrera Infante eligió este enfrentamiento histórico para desmonumentalizar de un golpe a estas divinidades del altar heroico cubano.

La agenda desmonumentalizadora de esta viñeta se hace patente en los apelativos que se emplean en la misma para referirse a Martí, Maceo y Gómez sin mencionarlos de nombre. La viñeta alude a estas tres grandes figuras en forma anónima y desacralizadora. El Maestro y Apóstol es aludido como: “el hombrecito de grandes bigotes y casi calvo” (63). El Titán de Bronce es denominado como: “el general negro” (63). Por su parte, el General en Jefe del Ejército Libertador es llamado: “el mayor general” (63).

El Apóstol, el hombre más grande en la historia de Cuba, es ignominiosamente desmonumentalizado en la novela al relegarlo a la condición patética de “hombrecito.” En un primer plano, esta caracterización se refiere a la poca estatura física de Martí de cinco pies con cinco pulgadas. El afán de empequeñecer a Martí es reforzado por el desbalance irónico entre su condición de hombrecito y los grandes bigotes que llevaba. Esta desproporción implica que a este hombrecito le quedaban grandes esos bigotes de barón que lucía. Más allá de lo fisonómico, la caracterización de Martí como hombrecito

entraña la reducción en la novela de su grandeza y primacía como figura histórica de Cuba. Con este gesto reductivo inscrito en la novela, se empequeñecen -hasta hacerlas insignificantes- las grandes estatuas martianas a través de Cuba que lo elevan por los cielos como el forjador y máxima inspiración de la nación cubana.

La designación de Maceo en la novela como “el general negro” con letras minúsculas, constituye también una disminución del titán de bronce del monumento habanero y la historiografía. El uso de letras minúsculas en el apelativo de “el general negro,” lo rebaja de rango, ya que Maceo no fue un general más de las guerras de independencia. Por el contrario, Maceo fue el más exitoso y prestigiado de los generales cubanos de estas gestas.

Lo mismo ocurre con Gómez y el apelativo de “mayor general.” Dada la tónica mordaz de la novela, “el mayor general” no sólo se refiere a la jerarquía de Gómez como general en jefe de las fuerzas rebeldes. El uso de este término también alude a la avanzada edad de 59 años de Gómez en el momento en que asumió el mando supremo del ejército rebelde al comienzo de la Guerra de 1895. De modo que la denominación de “mayor general” para referirse a Gómez puede implicar que el general en jefe de las fuerzas cubanas estaba ya senil. La decrepitud de Gómez sugerida en la novela desfigura la imagen de libertador realizado que proyecta su estatua ecuestre de La Habana.

La viñeta comienza tendiendo un velo de misterio histórico sobre el encuentro que tuvieron Martí, Maceo y Gómez cuando se iniciaron las hostilidades en la Guerra de 1895: “El Diario de Campaña del hombrecito de grandes bigotes y casi calvo no dice qué ocurrió en la reunión que tuvieron él y el mayor general con el fornido general negro”

(63). La viñeta también crea un cuadro de controversia y agresión física acerca de esta entrevista, basándose en especulaciones historiográficas: “Se han hecho muchas conjeturas, hasta se ha dicho que el general negro llegó a abofetear al hombrecito de los grandes bigotes en una discusión sobre el mando civil o militar de la insurrección” (63). Al misterio, la controversia y la especulación acerca del encuentro de los tres grandes, se añade la sospecha de un encubrimiento: “El hecho es que manos piadosas arrancaron las páginas del diario que hablaban de la reunión y ayudaron a convertir la reunión en un chisme histórico” (63).

Como se puede apreciar, la versión histórica que presenta la novela de la reunión de La Mejorana no constituye un episodio heroico. Por el contrario, Cabrera Infante privilegia la discordia política surgida en La Mejorana entre Martí y Maceo para arrebatarles sus investiduras de próceres. La Mejorana es presentada en la novela como una amarga e irreconciliable disputa que degeneró en la agresión corporal. La versión histórica que despliega la novela sobre las incidencias de La Mejorana se enfoca exclusivamente en el duelo ideológico entre Martí y Maceo. De esta versión novelada quedan excluidos los importantes acuerdos a los que llegaron estas tres figuras en esa reunión. La ausencia en esta viñeta de un panorama más abarcador de todo lo acontecido en La Mejorana exacerba el elemento sensacionalista de la confrontación entre Martí y Maceo.

La conducta de Martí y Maceo en este episodio de la novela no es lo que se espera de dos figuras ejemplares. La supuesta agresión a Martí por parte de Maceo resulta especialmente denigrante para las dos máximas figuras de culto en la historia cubana.

Los héroes están supuestos a comportarse con decoro patricio, a ser magnánimos con sus adversarios ante la discordia. La intransigencia y violencia física entre Martí y Maceo caracterizadas en esta viñeta los despoja de sus auras de gravitas. La actuación de Gómez no es tampoco ni heroica ni ejemplar, ya que adopta una postura acomodaticia de no intervención ante la discordia y la agresión, a pesar de que apoya ideológicamente la fórmula de gobierno de Maceo. Los tres prohombres más insignes de la Guerra de 1895 son caracterizados en la novela como políticos facciosos, dados a la intransigencia, y en el caso de Maceo, a la violencia personal. En particular, Maceo y Gómez son perfilados de forma adversa como caudillos militares irreverentes ante la figura de Martí, el delegado oficial del partido Revolucionario Cubano y máximo líder civil de facto de la causa revolucionaria.

La problemática de Martí con Maceo y Gómez recalca en este tramo de la novela el mal latente en la cultura política e historia cubana del militarismo, la insubordinación ante el poder civil, y la propensión a la violencia y la represión. La agresión por parte de Maceo hacia la persona de Martí en la viñeta puede interpretarse como la represión de un civil por parte de un caudillo militar, un crimen que se ha repetido infinitamente a través de la historia de Cuba. El antagonismo entre el civilista Martí y los caudillos militares Maceo y Gómez sirve de emblema de este mal de fondo en la sociedad cubana. Por medio de esta relación adversaria, se establece en la novela que el propio Martí fue – como muchos otros civilistas en la historia cubana- víctima del caudillismo militar, y del uso de la violencia por parte de éstos para doblegar a su voluntad a sus supuestos líderes civiles.

Esta imagen indecorosa de Martí, Maceo y Gómez es diametralmente opuesta a sus representaciones estatuarias en La Habana. La estatua martiana del Parque Central proyecta una semblanza serena, grave y aleccionadora del Apóstol. En su estatua de la Plaza Cívica no hay un gesto de confrontación, sino de reflexión augusta. La estatua ecuestre de Maceo lo immortaliza en el fragor legítimo de la lucha armada por la libertad de Cuba, y no agrediendo a un hombrecito de grandes bigotes inexperto en las armas. La estatua de Gómez lo capta en la contemplación de la obra completada de la gesta libertadora, y no neutralizado en medio de una riña.

Una comparación entre la versión histórica de La Mejorana en la novela y la forma en que esta reunión ha sido presentada en la historiografía, revela una notable diferencia también. Si bien los historiadores del culto heroico de estas tres figuras han reconocido, constatado e interpretado en sus obras la desavenencia ideológica entre Martí y Maceo, sus actuaciones en La Mejorana han sido proyectadas sin detrimento a sus condiciones de próceres. Horrego enmarca la discrepancia de Martí, Maceo y Gómez como el resultado de la recia envergadura heroica y patriótica de los mismos (133). De modo que la confrontación de La Mejorana es exaltada por Horrego como un choque de figuras históricas descomunales. En Cesto de llamas: Biografía de José Martí, el historiador cubano Luis Toledo Sande reseña la contrariedad entre Martí y Maceo en La Mejorana exponiendo con ecuanimidad la postura ideológica de ambos (296-300). Philip Foner por su parte, reseña el encuentro de La Mejorana sin polemizar mucho la divergencia política entre Martí y Maceo (168-69). Foner concluye que las ideas de Martí fueron en gran medida adoptadas en La Mejorana (169).

En la versión que presenta la novela de La Mejorana, algunos de los hechos históricos conocidos han sido omitidos o alterados, como sucede en otras viñetas. En el episodio de La Mejorana en la novela se afirma que el Diario de campaña de Martí no recuenta lo acontecido entre Maceo y él durante la negociación. Se aduce en la viñeta que manos piadosas arrancaron la reseña de Martí correspondiente a La Mejorana. Esto no es del todo cierto. En su reseña del 5 de mayo de 1895 de su diario de guerra, Martí recuenta las diferencias políticas que surgieron entre Maceo y él durante la reunión¹¹³. De hecho, las memorias que vertió Martí en su diario con fecha del 5 de mayo han constituido una fuente histórica primaria acerca de lo sucedido en esta entrevista. Las páginas del diario martiano que no aparecen son las correspondientes al 6 de mayo, fecha en que Martí, Maceo y Gómez pasaron revista a las tropas rebeldes de Oriente. No hay documentación histórica que indique que Martí, Maceo y Gómez hayan vuelto a abordar los temas del día anterior. Luego del reencuentro del 6 de mayo, Maceo y Martí no se volvieron a ver más en persona, ya que el Apóstol cayó en combate el 19 del mismo mes.

Así como lo consigna Toledo Sande: “La pérdida, definitiva quizás, y deplorable cualesquiera que hayan sido las causas, de los folios del *Diario de campaña* correspondientes al 6 de mayo, ha dado lugar a especulaciones de muy diverso corte, incluso delirantes” (299). Han habido historiadores que han visualizado la polémica entre Martí y Maceo en La Mejorana como: “un violento choque personal” (Horrego 133). Evidentemente, la versión histórica de La Mejorana que esgrime la novela está basada en esta escuela historiográfica. La agresión física de Martí a manos de Maceo en la viñeta seguramente tiene su raíz especulativa en la escuela del choque violento.

Cabrera Infante privilegia en la novela el conjeturado abofeteamiento para desacralizar a Martí y Maceo como figuras ejemplares.

En cuanto a la desaparición de los apuntes del 6 de mayo del diario de Martí, dice Toledo que: “Sobran razones para sospechar que las notas desaparecidas no concernían a Maceo, pues Martí no cocinaba rencores, ni llevaba los sucesos de un día a la reseña de la siguiente” (299). Toledo concluye señalando que: “Es fácil apreciar que en la reseña del 5 [Martí] cerró sus observaciones acerca de la fatídica entrevista de La Mejorana” (299).

En la viñeta XXXII, Cabrera Infante altera también un suceso histórico que se repitió en varias ocasiones desde que Martí desembarcó en Oriente para unirse al combate. En la versión histórica que presenta la novela, se hace la siguiente aserción: “Lo cierto es que después de la reunión [de La Mejorana] el hombrecito de bigote grande fue elegido presidente de la república en armas y aclamado como tal por la pequeña tropa” (63). En un sentido estrictamente formal, Martí nunca llegó a ser elegido presidente de la República en armas. El Apóstol murió antes que se convocara la asamblea constituyente que debía conformar el gobierno revolucionario. Lo que sí sucedió, es que a cada paso en su trayectoria por Oriente Martí era aclamado como presidente por los soldados y el pueblo patriótico. Como lo constata Toledo: “A su paso se alzaban voces que, aún más que llamarlo *General* ¹¹⁴ lo identificaban como *el Presidente*, al igual que desde años atrás sus compatriotas en la emigración lo aclamaban *Maestro y Apóstol*” (303). Más adelante, Toledo explica : “Pero a pesar de su resolución de rechazar aquel título, no pudo evitar que lo siguieran llamando así, ni que en ello se manifestara el apoyo generalizado que, aún enfrentándose a Gómez, le ofrecían los combatientes . . .” (304).

Evidentemente, Cabrera Infante se tomó lo que podríamos denominar una licencia histórico-literaria al presentar a Martí como presidente de la República en la novela. El hacer presidente al “hombrecito de grandes bigotes” exagera la desmonumentalización del Apóstol del culto heroico en la novela. La imagen de este “hombrecito” aclamado como presidente está recargada de sarcasmo e ironía. La investidura presidencial de una república en armas le queda grande al Martí perfilado en Vista del amanecer. El ejercicio de la presidencia no compagina con la caracterización endeble y disminuida de Martí en esta viñeta.

A una figura que es aclamada popularmente como presidente, se le debe respeto. Anteriormente en la viñeta vimos cómo el general negro agrede impunemente a Martí, violentando su integridad personal y oficial como el elegido del pueblo para ser elevado a la presidencia. La estampa en la novela de este hombrecito que en público es aclamado por el pueblo, y en privado es violentado por un subordinado militar, resulta paradójica. Martí es presentado como un civilista iluso e inepto, que si bien sabe ganarse el apoyo popular, carece de envergadura ante el alto mando militar. El abismo entre la imagen pública del personaje de Martí en la novela, y su imagen en las esferas oficiales, sugiere que la admiración del pueblo que aclamaba como presidente a este hombrecito procedía de la ignorancia de las masas iletradas. Lo que el culto histórico martiano ha narrado como la evocación gloriosa y consagratoria de la aclamación popular de Martí como presidente es tornado en la novela en un episodio patético y sarcástico. Lejos de enaltecer la memoria del Apóstol, la degrada.

No sólo la figura de Martí es objeto de una caracterización irónica en la novela, sino la propia gesta libertadora emprendida por Maceo, Gómez y el propio Apóstol en 1895. Sobre el comienzo de la Guerra de 1895 se dice en la novela: “Allí le preguntaron al general negro que cómo el mayor general iba a iniciar la invasión con tan poca tropa y aquel respondió: ‘Lleva con él un gran ejército, su estrategia’” (63). La respuesta del general negro resulta irónica. Esta caracterización empequeñece la segunda lucha armada por la libertad de la Isla que emprendieron los patriotas cubanos a base de gran esfuerzo, abnegación y sacrificio. Tal relación contrasta diametralmente con la forma en que la historia oficial cubana ha exaltado los inicios de la segunda guerra de independencia. La Guerra de 1895 ha sido glorificada como una épica popular en pro de la independencia de Cuba. La precariedad de la causa revolucionaria del 95 y del ejército libertador en términos de recursos y soldados ha sido esgrimida por la historia oficial como una manifestación incontrovertible del heroísmo del pueblo patriótico que se lanzó a la guerra a pesar de tan significativas desventajas con respecto al adversario. Estos señalamientos de la novela están concebidos para desmonumentalizar la gesta libertaria de 1895, uno de los eventos épicos más glorificados de la historia cubana conjuntamente con la Guerra de los Diez Años y la lucha guerrillera revolucionaria en Sierra Maestra.

Luego de la caracterización no ejemplar del personaje de Martí en el episodio de La Mejorana, y de su paradójica aclamación como presidente, la viñeta XXXII procede a desacralizar el martirio del Apóstol en el combate de Dos Ríos. La inmolación del Apóstol por la causa de la libertad cubana es relatada como una muerte enigmática que da lugar a la sospecha de haber sido el producto de una conspiración política. De esta

forma, la narrativa histórica oficial glorificadora del sacrificio de Martí por una patria libre es subvertida en la novela, degenerándola a un potencial asesinato político. La muerte de Martí ni siquiera es tratada en la novela como un magnicidio, ya que el Apóstol del culto ha sido desmonumentalizado a la condición de hombrecito con pretensiones de libertador y padre fundador de una patria cubana. Dos Ríos ha sido un campo de batalla sagrado para la conciencia histórica cubana por haber sido el suelo patrio donde el Apóstol se glorificó como mártir. En la novela se omite a Dos Ríos debido al significado heroico que tiene en el culto a Martí.

La viñeta no ostenta una sola versión histórica sobre la muerte de Martí, sino una serie de versiones anónimas que al ser contrapuestas resultan contradictorias e insatisfactorias. El clima de incertidumbre que crea la novela sobre cómo y por qué murió Martí en Dos Ríos es exacerbado por el dato histórico de que su cadáver no pudo ser recuperado por los rebeldes. La recuperación del cadáver quizás hubiera servido para aclarar lo sucedido. En la novela se constata que los restos de Martí fueron a parar a manos de los españoles. Lejos de responder a la interrogante histórica de cómo murió Martí en una escaramuza intrascendente a principios de la Guerra de 1895, estas versiones encontradas crean un enigma.

Cabrera Infante intercala hábilmente los testimonios anónimos sobre la caída en combate de Martí para crear zozobra en la mente del lector:

Pocos días más tarde el hombrecito al que todos llamaban ahora Presidente y el mayor general tropezaron con una columna enemiga. Nadie sabe cómo ocurrió el incidente. Unos dicen que el Presidente se vio rodeado por fuerzas enemigas y

trató de burlar el cerco. Otros dicen que el Presidente echó a correr en dirección al enemigo. Otros todavía hablan de un caballo desbocado. Lo cierto es que recibió un balazo en la cabeza, cayendo de su caballo muy cerca de la tropa enemiga, y nunca se pudo rescatar su cadáver. (63)

Además de la falta de contundencia de las versiones sobre la muerte de Martí esbozadas en la viñeta, el hecho de que el deceso de este líder civil sin experiencia alguna de combate haya ocurrido estando al amparo del mayor general, avala aun más la sospecha de un posible complot de la cúpula militar (Maceo y Gómez) para deshacerse del “hombrecito que ahora todos llamaban Presidente.” La viñeta ya ha establecido el precedente de la violencia contra Martí por parte del mismo general negro. La atmósfera de intriga con que se narra en la novela la muerte de Martí, puede evocar en la mente del lector que esté bien informado sobre la historia de Cuba una serie de agravantes históricos que tienden a darle una credibilidad potencial a la versión histórica contenida en esta obra. Un primer agravante es el hecho histórico de que Gómez desaprobaba que el pueblo y los soldados comunes aclamaran a Martí como presidente¹¹⁵ (Toledo 304). Un segundo agravante es el dato histórico de que Gómez y Maceo eran afines ideológicamente debido a sus trasfondos militares. Ambos generales favorecían una junta militar como fórmula de gobierno. En La Mejorana, Gómez fue el aliado solapado de Maceo frente a Martí.

De manera que la novela sugiere veladamente que Maceo y Gómez fueron los posibles autores intelectuales de la muerte de Martí. Tal implicación constituye en la novela otro golpe desmonumentalizador de los dos más grandes héroes épicos en la

historia cubana. Esta caracterización funesta degenera a Maceo y a Gómez a la calaña de otros caudillos o dictadores militares en la historia de Cuba (Machado, Batista) que no vacilaron en emplear el asesinato político como medio de eliminación de sus opositores.

La implicación de una confabulación para aniquilar a Martí es acentuada en la viñeta con el siguiente señalamiento: “Con el tiempo este cadáver se convirtió en una enorme carga para la conciencia revolucionaria” (63-64). Si no hubo mano criminal en la muerte de Martí, ¿por qué entonces se convirtió –según la novela- en una enorme carga para la conciencia revolucionaria? Mediante esta aserción, Cabrera Infante sugiere veladamente que el deceso de Martí ni fue un accidente, ni una decisión consciente por parte del mismo de sacrificar su vida por la causa de la libertad cubana para que otros lo emularan y se unieran a la lucha.

Cabrera Infante concluye su desmonumentalización del Apóstol en la viñeta con el siguiente señalamiento: “Hecho mártir el hombrecito creció y creció hasta que finalmente no se podía con la carga, y todos invocaban su nombre, hablando de un muerto grande [. . .]” (64). Al señalar que tras su muerte Martí fue transfigurado en un mártir, Cabrera Infante está aludiendo al proceso de su monumentalización. En la viñeta ya se ha establecido el fenómeno de un culto popular hacia Martí con su aclamación como presidente. Muerto Martí en combate, su incipiente culto popular idealizó su memoria, y lo exaltó como mártir. Para Cabrera Infante, el hombrecito fue inmerecidamente enaltecido como un muerto grande.

La noción de que: “todos invocaban su nombre, hablando de un muerto grande,” debido a la gran carga que representaba el hombrecito para la causa revolucionaria,

apunta en la novela a una segunda fase en la dinámica de monumentalización del Apóstol. El culto popular martiano llegó a tal magnitud de arraigo en la conciencia nacional cubana que tuvo que ser oficializado por el movimiento revolucionario, y más tarde por la naciente República, pues el no hacerlo amenazaba su legitimidad ante el pueblo devoto del Apóstol. La oficialización del culto a Martí le permitía al movimiento revolucionario y al estado cubano controlarlo y canalizarlo para su usufructo político. En otras palabras, Martí fue cínicamente monumentalizado por sus propios opositores, los cuales constituían para entonces la clase gobernante.

En su sentencia final en la viñeta acerca de Martí, Cabrera Infante también le asesta el golpe de gracia a las estatuas monumentales del Apóstol. El novelista hace esto al señalar irónicamente que: “todos invocaban su nombre, hablando de un muerto grande, - aunque cuando lo enterraron media apenas cinco pies y cinco pulgadas”(64). La desproporción entre el tamaño del muerto grande y la estatura menguada del hombrecito difunto contrasta simbólicamente en la novela el abismo que según su autor existe entre el Martí histórico y el Apóstol forjado por el culto. Esta simbología tiene connotaciones para la manifestación más concreta del culto martiano: la escultura monumental que glorifica al Apóstol en Cuba. Ha sido en base a la imagen del muerto grande creada por el culto martiano que se han erigido las estatuas del Apóstol en la Isla. Para este destructor de las estatuas del altar heroico cubano, la estatura real del Martí histórico dista también por consiguiente de la altura de sus estatuas monumentales y de su grandeza en la historiografía.

Al final de su estampa de Martí en Vista del amanecer, Cabrera Infante nos deja tan sólo con el cadáver de este hombrecito. Estos restos mortales no son los del Apóstol que reposa en el Mausoleo¹¹⁶ del cementerio de Santa Ifigenia en Santiago de Cuba (Toledo 311). A este insigne mausoleo han acudido a través de los tiempos los fieles del culto al Apóstol para rendirle tributo póstumo. Como es el caso de los monumentos funerarios de Bolívar y de Juárez, es posible afirmar que el mausoleo martiano es el santo sepulcro del panteón heroico cubano. Para Cabrera Infante, quien yace en el Mausoleo acompañado siempre de rayos de sol, un ramo de flores y una bandera¹¹⁷, no es un muerto grande como dice la historia oficial, sino el hombrecito que él caracteriza en su novela. Así, además de arrasar con sus estatuas, Cabrera Infante desacraliza los restos mortales del Apóstol y su monumento funerario. Con la desacralización de los restos de Martí en la novela, se desautorizan también los solemnes rituales de conmemoración oficial de la muerte del Apóstol que se han escenificado los 19 de mayo.

En la viñeta XXXVI de Vista del amanecer se narra la muerte de Maceo. La caída en combate de Maceo ha sido exaltada por su culto histórico como una muerte heroica. Al igual que Martí, Maceo es también glorificado como mártir de la independencia cubana. Su muerte ha sido conmemorada en Cuba el 7 de diciembre desde la era republicana. Maceo recibió sepultura en el Cacahual, cerca de Santiago de las Vegas en la provincia de La Habana (Foner 250). El monumento funerario de Maceo es –como el de Martí- un santuario patriótico.

El martirio del Titán de Bronce es desacralizado en la novela debido a que ya ha sido previamente desmonumentalizado mediante la caracterización del personaje del general

negro. A través de la semblanza de este personaje en la novela, Maceo ha sido proyectado como un sedicioso, autoritario y violento caudillo militar que pudo haber conspirado para matar a Martí. Debido a su condición desmonumentalizada, quien muere en la novela ya no es contemplado por el lector como uno de los más grandes héroes épicos en la historia cubana.

Por otra parte, el recuento de la muerte del general negro es también sumamente escueto y tajante. En esta relación, Cabrera Infante se remite a dar los datos documentados más esenciales del suceso, sin entrar en controversias históricas. Para desvanecer de la mente del lector cualquier vestigio glorioso del martirio del Titán de Bronce, se subraya en la viñeta el carácter intrascendente del combate en el que perdió la vida Maceo. La muerte de Maceo es relatada de la siguiente forma: “En un breve encuentro que más parecía una escaramuza fue herido de muerte. Acababa de volverse a su ayudante para decirle ‘¡Esto va bien!’, cuando una bala lo derribó del caballo” (71). En el contexto de la novela, la muerte del general negro es una muerte más entre los muchos decesos de guerra que son relatados en la obra.

Como se puede apreciar en la cita anterior, la narración de la muerte del general negro es descrita sin el tono épico del culto histórico en torno al Titán de Bronce¹¹⁸. La narración está salpicada de la ironía característica de la novela. La viñeta principia con el siguiente señalamiento irónico: “EL GENERAL NEGRO (sic) nunca pudo ver París” (71). Cabrera Infante esgrime las últimas palabras textuales de Maceo antes de morir: “¡Esto va bien!,”¹¹⁹ como una punzada irónica más, pues luego de este pronunciamiento esperanzador le sobrevino la muerte. Por medio del giro irónico que se le da en la novela

a esta cita histórica se implica que este dios guerrero de la mitología cubano no era omnisciente de su propio destino.

En la novela, la muerte de Maceo recibe un tratamiento análogo a la de Martí. En sus páginas se desmonumentaliza a Maceo en vida, así como en el momento de su martirio. Al final de la recapitulación de Maceo en la novela, Cabrera Infante nos deja con el cadáver derribado del general negro. El instante en que un tiro derriba al general negro de su caballo simboliza la culminación en la novela de la desmonumentalización del Titán de Bronce de los monumentos épicos. Con la recapitulación no épica de la muerte de Maceo se desacralizan los restos mortales del Titán de Bronce al igual que el monumento que alberga su sepultura.

En cuanto a Gómez, personificado por el viejo mayor general, su última aparición en la novela ocurre en la viñeta treinta y nueve. La misma capta al vetusto mayor general haciendo su entrada triunfal en La Habana tras la conclusión de la Guerra Hispano Norteamericana¹²⁰. A pesar de que en esta viñeta se dice que: “La entrada [del Ejército libertador y su General en Jefe] en La Habana fue una apoteosis” (77), Cabrera Infante le da un giro socarrón e irónico a este hito en la historia de Cuba. Lejos de exaltar el heroísmo, el sacrificio, y la abnegación a la causa de la libertad de Gómez y sus huestes, la viñeta se centra en un aspecto jocoso y trivial: “EL VIEJO MAYOR GENERAL (sic) entró en la capital con una mano en cabestrillo, la derecha, dislocada o, como diría un presidente en el futuro, ‘enferma de popularidad’ –tantas veces había tenido que darla a las multitudes que se agolpaban a su paso” (77). El enfoque sardónico en la mano

enferma de popularidad del mayor general desvía la atención del lector de la evocación heroica de este evento histórico.

El devenir del mayor general en su entrada “apoteósica” no es nada ejemplar. En lugar de aceptar el generoso tributo popular con el gravitas de un héroe épico, el mayor general de la viñeta hace la siguiente recriminación: “el viejo mayor general no salía de su asombro, comentando: ‘Caramba, si hubiéramos llegado a tener tanta tropa como admiradores habríamos acabado con los españoles a sombrerozcos’, y añadía: ‘A sombrerozcos, ¡caray!’” (77)¹²¹. Como se puede apreciar, el mayor general de la viñeta es perfilado como un caudillo cínico y resentido ante aquellos que salen a las calles a vitorearlo a pesar de que en su momento no se unieron a la lucha armada. Este resentido y viejo mayor general de la viñeta dista enormemente en altura con la imagen de la estatua ecuestre habanera del victorioso General en Jefe del ejército libertador. También el “caray” lo marca idiomáticamente como un dominicano; es decir, un extranjero que desconoce al pueblo que ha “liberado.” Con su mirada puesta en el horizonte, la estatua de Gómez parece contemplar satisfecho la gesta libertadora completada. En gran medida esta viñeta carnavaliza a Gómez y la conmemoración de su entrada gloriosa en la capital tras la guerra. En esta forma nada airosa pasa a la historia el personaje de Gómez en la novela.

Capítulo 5

Conclusiones

Tanto en la nueva novela histórica hispanoamericana, como en su versión tradicional, predominan como personajes centrales muchas de las grandes figuras históricas de la región. Las grandes personalidades de la historia que figuran como protagonistas de estas novelas son por regla general figuras de culto a nivel nacional o continental. La presencia de estas grandes figuras de culto heroico en la novela histórica actual suscitó en nosotros la inquietud de dilucidar este fenómeno. Nuestro estudio de la novela histórica contemporánea en la América Hispana nos llevó a la conclusión de que en muchas de estas obras se desmonumentalizaba a las grandes figuras históricas que servían como sus personajes centrales.

La desmonumentalización novelesca de estos grandes héroes y próceres hispanoamericanos responde en gran medida al repudio que sienten muchos novelistas históricos hacia la desmesurada deificación oficial de estas figuras. En la historiografía de sus respectivos cultos heroicos, las figuras históricas veneradas de la región han cobrado las dimensiones de superhombres dotados de predestinación y sobrenaturalidad. Esto se debe a que los historiadores le han atribuido significados a la vida y obra de estas figuras que van más allá de los significados reales constatados por la documentación histórica. Es por esta razón que en el caso de muchas figuras históricas hispanoamericanas se puede hablar de una doble condición de su personalidad: la figura histórica fundamentada en los significados reales, y la figura monumental erigida por el culto que combina significados reales y atribuidos.

En los monumentos que honran a los prohombres de la región, se les inmortaliza con el perfil de un héroe épico o un patricio grecolatino. Los héroes de una América Hispana crisol de razas y etnias han sido monumentalizados de acuerdo al arquetipo escultórico neoclásico europeo. Los grandes lienzos y murales históricos también los idealizan como símbolos ejemplares de perfección heroica. La historiografía, la escultura monumental y la iconografía constituyen las manifestaciones más concretas del culto oficial a los héroes en Hispanoamérica. Los diversos gobiernos de la región han regimentado el culto a los héroes nacionales y continentales para proclamarse continuadores de sus obras y custodios de su memoria y legado. El espontáneo culto popular a los héroes históricos de la región ha sido transformado como consecuencia en un culto para el pueblo, reglamentado y auspiciado por entidades estatales.

El endiosamiento de los grandes de la historia hispanoamericana ha resultado en su pura y simple deshumanización. El novelista histórico hispanoamericano ha empleado a la novela como un plano discursivo en el que se reconstruye la identidad humana perdida de estas figuras históricas. La novela histórica actual le ofrece a la conciencia histórica de sus lectores una estampa más humana de un personaje histórico. La semblanza humana de un personaje histórico desmonumentaliza al semidiós forjado por las diversas manifestaciones del culto heroico. De modo que la dinámica de la desmonumentalización en la novela histórica contemporánea tiene como referente la imagen idealizada del héroe que proyecta la historiografía, la escultura monumental y la iconografía. La novela histórica entabla de esta manera un diálogo con la historiografía,

la escultura monumental y la iconografía en torno a la justa dimensión humana de la figura de uno o más héroes.

Debido a su trascendencia para la historia, las artes plásticas y la literatura, el fenómeno de la desmonumentalización en la novela histórica era digno de ser estudiado y teorizado. Siguiendo estas motivaciones, el fenómeno de la desmonumentalización dentro de la novela histórica hispanoamericana se convirtió en el tema de estudio de nuestra disertación. El propósito central de nuestra disertación ha sido ilustrar y analizar el fenómeno de la desmonumentalización con miras a formular una teoría de crítica literaria sobre el mismo.

En esta disertación se han expuesto tres manifestaciones distintas de la desmonumentalización en la novela histórica hispanoamericana. La primera de ellas lo fue la desmonumentalización de Simón Bolívar en El general en su laberinto de Gabriel García Márquez. La segunda manifestación de este fenómeno lo fue la desmonumentalización de Benito Juárez en Noticias del Imperio de Fernando del Paso. La tercera modalidad estuvo representada por la desmonumentalización del altar heroico cubano en Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante.

La desmonumentalización de Bolívar en El general en su laberinto es de carácter benigno. En la misma se humaniza al Bolívar del culto heroico para revitalizar su vigencia de cara al nuevo milenio. En esta novela, García Márquez reconstruye a Bolívar en el ocaso de su vida. El Bolívar otoñal de la novela es la antítesis del Libertador deificado por el culto oficial. El culto a Bolívar en la historia, la escultura monumental y la iconografía ha privilegiado la imagen del Libertador en el apogeo de su vida y obra.

En la novela se crea conciencia del declive político, físico y espiritual de Bolívar en su etapa final. La caracterización otoñal de Bolívar humaniza nuestra concepción deificada de esta figura. La ejemplaridad de Bolívar en la novela no es de carácter épico o fundacional, sino de índole humana al sobrellevar con dignidad y entereza la pérdida de su prestigio, poder y vitalidad.

El general en su laberinto también humaniza a Bolívar al restaurarle sus rasgos mulatos y su quintaesencia cultural caribeña. El Bolívar mulato caribeño contrarresta la imagen europeizada del Libertador en la historia oficial y en la iconografía. La efigie mulata caribeña de Bolívar en la novela desmonumentaliza al Libertador grecolatino de la escultura monumental.

En Noticias del Imperio se desmonumentaliza al Benemérito divinizado por el culto heroico mexicano para dar paso a una semblanza más profunda y humana de la figura histórica de Juárez. Al igual que Bolívar, el Benemérito ha sido exaltado en la historia oficial como una figura ejemplar dotada de perfección heroica para los indios y mestizos mexicanos. El Benemérito también ha sido glorificado en monumentos y murales históricos.

En esta novela, del Paso nos presenta un complejo perfil humano de Juárez como indio, padre, esposo y estadista en crisis. La novela humaniza nuestra concepción idílica de Juárez al exponer sus orígenes y desventuras de indio huérfano, sus contradicciones personales y su lucha por superarse. La novela nos crea conciencia de su presidio político y su exilio en Nueva Orleans. El discurso histórico contenido en la obra realiza un revisionismo de la actuación de Juárez como presidente desde múltiples perspectivas

de tiempo y de ideologías. De esta forma, se humaniza al Presidente, y se supera el mito de su perfección heroica. La exposición de las tragedias familiares de Juárez, y de su crisis emocional durante la guerra entre el Imperio y la República, hacen posible en la novela rebasar su imagen impasible oficial. La humanización más emotiva de Juárez en la novela es la ilustración de sus estigmas de indio discriminado y marginado a lo largo de su vida. La estampa multidimensional de Juárez en la novela es como un mural histórico de complejión dialógica.

La desmonumentalización de Juárez en Noticias del Imperio es de carácter benigno. El Benemérito de la Patria, sin embargo, es desmonumentalizado en la novela para que la conciencia histórica mexicana pueda asimilar el ultraje de la Intervención Francesa y la usurpación del poder por parte de Maximiliano y Carlota. En Noticias del Imperio se mexicaniza a los Emperadores destronados.

El carácter de la desmonumentalización en Vista del amanecer no es benigno, como sucede en las otras dos novelas. Vista del amanecer caracteriza de una manera muy adversa a la historia de Cuba y a sus principales protagonistas. La desmonumentalización en esta novela es de carácter detractorio. La novela de Cabrera Infante arrasa con todos los ídolos de la historia cubana.

De manera que en Vista del amanecer se lleva a cabo una desmonumentalización a gran escala de la historia oficial cubana y de su panteón heroico. Su desmonumentalización a gran escala y su agenda detractora hacían de Vista del amanecer una novela histórica digna de ser estudiada bajo la temática de esta disertación. Gracias a

estas dos dinámicas, Vista del amanecer constituye un tercer modelo de la teoría de la desmonumentalización.

En el capítulo dedicado a Vista del amanecer, se ilustró y analizó la desmonumentalización de los máximos héroes de la independencia cubana. En esta novela se caracteriza de una forma patética y trivial a los paladines de la independencia. Narciso López, primer abanderado de la enseña nacional, es perfilado como un oportunista político y un tahúr. Carlos Manuel de Céspedes, el padre de la patria, es trazado como un civil inepto con pretensiones de libertador. José Martí, el apóstol de la independencia, es matizado como un intelectual que no tiene cabida en una revolución de caudillos militares. Antonio Maceo, el titán de bronce, y el general en jefe Máximo Gómez son caracterizados como caudillos militares intransigentes y alzados con el liderato civil de la revolución libertaria.

Más allá de las tres novelas estudiadas en esta disertación, la teoría de la desmonumentalización puede ser aplicada a muchas otras novelas históricas hispanoamericanas. Se puede emplear el marco crítico de la desmonumentalización para conceptuar a los personajes inspirados en los demás paladines de la independencia hispanoamericana. Entre ellos, podemos mencionar: a Francisco de Miranda en Gran tour y La tragedia del generalísimo, a Miguel Hidalgo en Los pasos de López, al cura Morelos en La campaña, y a Mariano Moreno en Ansay, ó los infortunios de la gloria. Todos estos personajes podrían estudiarse conjuntamente con Bolívar en una disertación que conceptúe la desmonumentalización de los paladines de la independencia en la novela histórica actual.

La novela histórica de la Revolución Mexicana es otra beta inexplorada en el campo de estudio de la desmonumentalización. En las mismas se personifica a varios de los más grandes héroes revolucionarios de México. Francisco Madero es desmonumentalizado en Madero, el otro. Lo mismo se puede argüir del general Pancho Villa en Yo, Pancho Villa.

La novela histórica cubana también ofrece personajes dignos de ser valorados bajo el paradigma de la desmonumentalización. Los héroes de la Revolución Cubana que figuran en Vista del amanecer reclaman la atención de los críticos. En especial, el personaje de Fidel Castro en Vista del amanecer, El mundo alucinante, Te di la vida entera y otras novelas de Zoé Valdés, es merecedor de un estudio bajo la teoría de la desmonumentalización.

La novela histórica puertorriqueña ostenta personajes históricos coloniales y del siglo veinte. El legendario Juan Ponce de León es el personaje central en El Castillo de la memoria. Como una figura colonial mítica fundacional en la historia oficial de la Isla, Ponce de León es un personaje digno de interpretar bajo la desmonumentalización. Edgardo Rodríguez Juliá desmonumentaliza al fundador del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, en Las tribulaciones de Johnás.

Culminamos esta disertación reformulando el pensamiento de Jean Cocteau con que le dimos inicio al estudio: *“El riesgo de un destructor de estatuas es convertirse en una.”* ¿Correrán el riesgo los destructores de estatuas de la novela histórica actual de convertirse en una?

Ilustraciones



Ilustración 1. *Retrato anónimo en miniatura de Simón Bolívar*; Madrid, 1799-1802; Colección Alfredo Boulton, Caracas; El Rostro de Bolívar; Por Alfredo Boulton; Caracas: Macanao Ediciones, 1982,20.



Ilustración 2. *Retrato anónimo en miniatura de Simón Bolívar*; París, 1804-1806; Colección Alfredo Boulton, Caracas; Los Retratos de Bolívar; Por Alfredo Boulton; Caracas : Italgráfica, 1956, 23.



Ilustración 3. *Retrato Anónimo de Simón Bolívar*; Haití, 1816; Fundación John Boulton, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón, 1983, 4.



Ilustración 4. *Retrato al óleo de Simón Bolívar: libertador y padre de la patria*; Por Pedro José Figueroa; Bogota, 1819; Quinta Bolívar, Bogotá; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón, 1983, 9.



Ilustración 5. *Retrato al óleo de Simón Bolívar*; Por José Gil de Castro; Lima, 1825; Palacio Federal, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 9.



Ilustración 6. *Retrato de Simón Bolívar*; José María Espinosa; Bogotá, 1828; Familia Vargas Lorenzana, Bogotá; Los Retratos de Bolívar; Por Alfredo Boulton; Caracas: Italgráfica, 1956, 79-80.



Ilustración 7. *Retrato de Simón Bolívar*; José María Espinosa; Bogotá, 1830; Colección Sylvia Boulton, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1993, 28.



Ilustración 8. *Retrato al óleo de Simón Bolívar*; José María Espinosa; Bogotá, 1864; Colección Diego Bosque García, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 28.



Ilustración 9. *Retrato al natural de Simón Bolívar*; François Désiré Roulin; Bogotá, 1828; Colección Alfredo Boulton, Caracas; El arquetipo iconográfico de Bolívar; Por Alfredo Boulton; Caracas: Macanao Ediciones, 1984.



Ilustración 10. *Retrato al óleo de Simón Bolívar*; François Désiré Roulin; Bogotá, 1828; Colección Alfredo Boulton, Caracas; El arquetipo iconográfico de Bolívar; Por Alfredo Boulton; Caracas: Macanao Ediciones, 1984.



Ilustración 11. *Medalla de Simón Bolívar*; David D'Angers; París, 1832; Colección Ezequiel Urdaneta Braschi hijo, Caracas; Bolívar en la numismática conmemorativa y en las condecoraciones; Por Ezequiel Urdaneta Braschi hijo; Caracas: Banco Central de Venezuela, 1983, 45.



Ilustración 12. *Busto de Simón*; Pietro Tenerani; Roma, 1831-1832; Panteón de los Proceres, Popayán; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 48.



Ilustración 13. *Busto de Simón Bolívar*; Pietro Tenerani. Roma, 1834; Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 49.



Ilustración 14. *Busto de Simón Bolívar*; Pietro Tenerani. Roma, 1836. Palacio Nariño; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 49.



Ilustración 15; *Monumento pedestre a Simón Bolívar*; Pietro Tenerani; Roma, 1844; Plaza Simón Bolívar, Bogotá; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 53.



Ilustración 16. *Monumento pedestre a Bolívar*; Pietro Tenerani; Roma, 1876; Panteón Nacional, Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 65.



Ilustración 17. *Monumento ecuestre a Simón Bolívar*; Adamo Tadolini; Roma, 1857; Plaza de la Constitución de Lima; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 73.



Ilustración 18. *Monumento ecuestre a Simón Bolívar*; Adamo Tadolini; Roma, 1879; Plaza Bolívar de Caracas; Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo; Por Rafael Pineda; Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983, 79.



Ilustración 19. *Monumento fúnebre La Patria y Juárez*; Por Manuel Islas; Ciudad de México, 1873; Panteón de San Fernando, ciudad de México; Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra; Ed. Helen Escobedo; México: Editorial Grijalbo, 1992; 112.

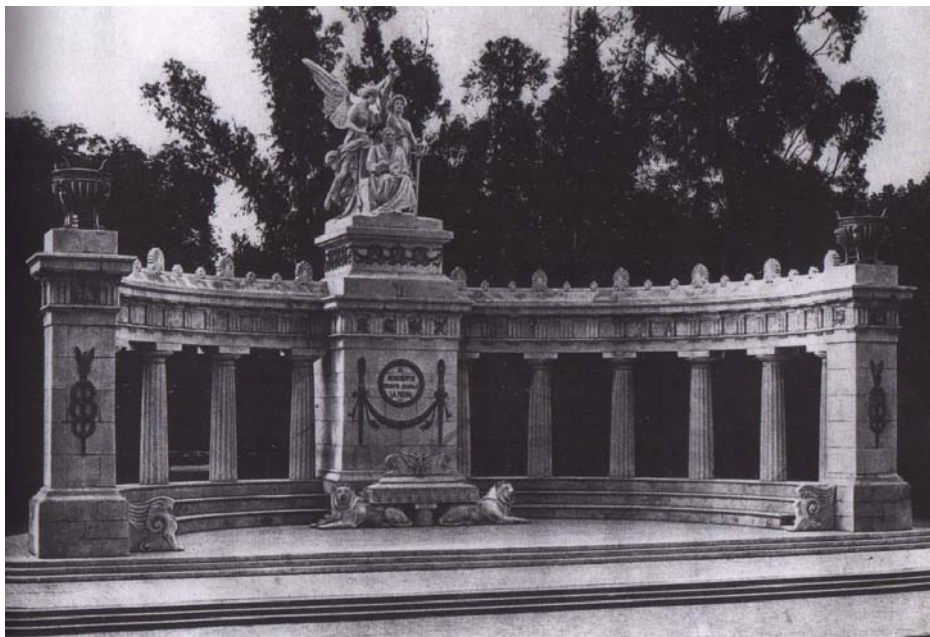


Ilustración 20. *Hemiciclo a Juárez*; Por Guillermo Heredia; 1910; Alameda Central de la ciudad de México; Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra; Ed. Helen Escobedo; México: Editorial Grijalbo, 1992; 40.



Ilustración 21. *Benito Juárez en forma de arco triunfal*; Por David Alfaro Siqueiros y Luis Arenal; 1972; Calzada Zaragoza, ciudad de México; Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra; Ed. Helen Escobedo; México: Editorial Grijalbo, 1992; 104.



Ilustración 22. *El mural Juárez y los hombres de la Reforma*; Por Diego Rivera; 1929-35; Palacio Nacional de la ciudad de México; El mito de Juárez en México; Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba; México: Editorial Jus, 1977; 112.



Ilustración 23. *Cuadro de Juárez del mural “Sueño dominical en la Alameda”*; Por Diego Rivera; Hotel del Prado, Ciudad México; El mito de Juárez en México; Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba; México: Editorial Jus, 1977, 113.



Ilustración 24. *El mural Juárez y la caída del Imperio*; Por José Clemente Orozco; Museo de Historia, Castillo de Chapultepec; El mito de Juárez en México; Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba; México: Editorial Jus, 1977, 114.



Ilustración 25. *Cuadro Juárez y Cárdenas del mural “Muerte al invasor”*; Por David Alfaro Siqueiros; Chile; *El mito de Juárez en México*; Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba; México: Editorial Jus, 1977, 116.



Ilustración 26. *Monumento a José Martí*. Por José Villalta de Saavedra. 1905. Parque Central, La Habana. Sentir Cuba: gigante del Caribe. Por Fernando L. Rodríguez Jiménez. Madrid: Agualarga Editores, 1995, 48.



Ilustración 27. *Monumento al General Antonio Maceo y Grajales*. Por Domenico Boni. 1916. Parque Maceo, La Habana. La escultura monumental en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994, 67.



Ilustración 28. *Monumento al general Máximo Gómez y Báez*. Por Aldo Gamba. 1935. Punta habanera, La Habana. Sentir Cuba: gigante del Caribe. Por Fernando L. Rodríguez Jiménez. Madrid: Agualarga Editores, 1995, 16.



Ilustración 29. *Monumento a José Martí en la Plaza Cívica o de la Revolución*. Por Raúl Otero Jean Labatut. 1953. Plaza Cívica o de la Revolución, La Habana. La escultura monumental en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994, 129.



Ilustración 30. *Estatua de Carlos Manuel de Céspedes*. Por Sergio López Mesa; Plaza de Armas, La Habana . Sentir Cuba: gigante del Caribe. Por Fernando L. Rodríguez Jiménez. Madrid: Agualarga Editores, 1995, 53.

¹En Latin America's New Historical Novel Seymour Menton deslinda el caudal de novelas históricas de fines de siglo veinte en dos categorías: la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica. De modo que cuando se emplee el término “novela histórica” en el presente trabajo se hace para aludir a estas dos clasificaciones como las plantea Menton. La nueva novela histórica (término que el propio Menton acuñara) se nutre y desprende de las novelas del Boom. En el citado estudio, Menton delinea las características que a su juicio distingue la hechura de la nueva novela histórica de la tradicional. La primera apreciación que hace Menton es que en estas novelas queda subordinada la representación mimética de un período histórico dado a la ilustración de tres ideas filosóficas de Jorge Luis Borges sobre el devenir histórico. Estas son: la imposibilidad de comprender, conceptuar y constatar la verdadera naturaleza de la realidad y de la historia, el fenómeno cíclico de la historia y su carácter impredecible (22). Una segunda característica es la distorsión deliberada de la historia mediante el uso de omisiones, exageraciones y anacronismos (23). La tercera es la utilización de grandes figuras históricas como protagonistas (23). La metaficción, recurso mediante el cual el narrador hace referencia al mismo proceso de creación de su texto literario, es la cuarta característica (23). La inserción de personajes literarios de previas novelas en una ficción histórica, denominada intertextualidad es el quinto patrón definitorio de la nueva novela histórica (23). Como sexto criterio, Menton agrupa varios conceptos críticos de Mijail Bakhtin que se complementan en la nueva narrativa histórica (24). El dialogismo, o la contraposición en el texto literario de representaciones o caracterizaciones de eventos, personajes y visiones alternas del mundo que a menudo confligen. La parodia o carnavalización de personajes se suscita en estas novelas cuando se alude en ellas a las necesidades sexuales o fisiológicas de éstos, así como por medio de la exageración humorística. La heteroglosia es la última de estas dinámicas bakhtinianas que definen estas obras. La heteroglosia está cifrada en el uso deliberado en el texto de diversas formas de habla, así como de una multiplicidad de discursos. Por el contrario, la novela histórica tradicional no exhibe estos seis criterios, o bien contiene uno o más de estos en forma inmaterial. Menton considera que las publicaciones de El reino de este mundo (1949) y El arpa y la sombra (1979), ambas de Alejo Carpentier, constituyen cada una un hito en la historia literaria de las novelas históricas contemporáneas en América Latina. Según Menton, El reino fue la obra precursora de la nueva novela histórica latinoamericana. El arpa en cambio fue la nueva novela histórica que fomentó la proliferación de nuevas novelas históricas, así como de novelas históricas de corte tradicional. Menton cita como evidencia el hecho de que entre 1979 y 1992 (fecha en que él lanzara este trabajo paradigmático seminal para el estudio de este fenómeno) se publicaron 194 novelas históricas de toda índole (26). Tal volumen de producción contrasta con las 179 novelas históricas emitidas entre 1949 y 1979 (26).

²Si ha habido una figura histórica trascendental que haya fomentado la regeneración del género novelesco histórico en la actualidad ha sido la del Almirante. Menton asevera que el intelectual en América Latina sintió la imperiosidad de pasar juicio a la figura del

Descubridor, de su empresa y legado ante la inminencia del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (27). Mediante un caudal de novelas históricas el escritor latinoamericano quiso influir cómo celebrar o conmemorar tal efemérides a la luz de la posmodernidad. Así, Colón aparece en un repertorio de novelas que comprenden más allá de la de Carpentier: El mar de las lentejas (1979) del cubano Antonio Benítez Rojo, Crónicas del descubrimiento del uruguayo Alejandro Paternain (1980), Los perros del paraíso del argentino Abel Posse (1983), Las puertas del mundo: Una autobiografía hipócrita del Almirante del mexicano Herminio Martínez (1992) y La vigilia del Almirante del paraguayo Augusto Roa Bastos (1992), entre otras.

³Esta efemérides fue denominada oficialmente “El Quinto Centenario del Encuentro de Dos Culturas.”

⁴Esta concepción de la novela histórica actual fue un aporte de Roberto González Echevarría, la cual elaborara en “Archival Fictions: García Márquez’s Bolívar File” y Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative.

⁵En este párrafo me refiero en concreto a estudios como el de Gloria Bautista, titulado: “El General de García Márquez: la demitificación de Bolívar” que aparece en Verba Hispánica 2 (1992): 57-59.

⁶Para un análisis sobre la novela histórica decimonónica véase a Amado Alonso en Ensayo sobre la novela histórica, como también a Alexis Márquez-Rodríguez en “Raíces de la novela histórica.” El modelo de Sir Walter Scott fue el que fecundó la novela histórica decimonónica: “según el cual en la novela histórica hay un *primer plano*” unos personajes y sucesos inventados por el novelista, pero colocados sobre un *telón de fondo*, de carácter histórico. De suerte que los sucesos y personajes que de verdad existieron aparecen en un *segundo plano*, formando el *contexto* dentro del cual los hechos ficticios tienen lugar” (Márquez 34). El esquema revisionista más notable al de Scott, fue demarcado en la novela Cinq-Mars de Alfred Vigny, donde éste pone “los sucesos y personajes histórico-reales en un *primer plano*, como anécdota central del relato, y lo ficticio en un *segundo plano*” (Márquez 34). Cabe consignar aquí que el modelo preponderante en la novelística histórica decimonónica fue el de Scott. Tomando en cuenta el predominio del modelo de Scott, las novelas históricas contemporáneas han roto un importante precedente con sus antecesoras de principios del siglo veinte así como del diecinueve. Contrario a la norma en la novela histórica del siglo XIX, en donde los personajes centrales eran mayormente imaginarios, las de fines del veinte perfilan como sus protagonistas principales a figuras históricas verídicas de primera magnitud.

⁷El término latino gravitas es definido en el Diccionario latín-español, español-latín de Julio Pimentel Álvarez. Este término ha sido empleado en la cultura occidental desde los tiempos de la Roma antigua para calificar aspectos del carácter y del comportamiento meritorio de héroes épicos, patricios y próceres. Las acepciones de este término que se utilizan para denotar el carácter ejemplar de figuras públicas presentes y pasadas son: gravedad, seriedad, importancia, firmeza de carácter, dignidad, peso, fuerza y vigor (322). En adición, la frase *comitate condita gravitas* puede usarse para resaltar en una figura los atributos de: gravedad o seriedad condimentada con jovialidad, dureza, rigor o elevación.

⁸Entre las nuevas novelas históricas más representativas en las que se da una reescritura del corpus de obras literarias coloniales están: Daimón de 1978 (reescritura de los diarios de Lope de Aguirre que se sublevó a la corona española en el siglo XVI) y El largo atardecer del caminante de 1992 (basados en Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca) del argentino Abel Posse. Otra obra prototípica es El diario maldito de Nuño de Guzmán (1990) del mexicano Herminio Martínez. En esta novela Martínez nos expone al diario confidencial de atrocidades de este abominable conquistador de México.

⁹Debido al caso del estatus político indefinido de Puerto Rico a través del siglo XX, se ha dado en la literatura así como en la historia oficial de la Isla una incesante búsqueda y reafirmación de la identidad puertorriqueña. Tal fenómeno ha propiciado la visión benigna de Ponce de León en la conciencia nacional. Evidentemente, la mayor parte de los conquistadores no han sido vistos benignamente, sino con denuncia y desdén como es el caso en México con Hernán Cortés.

¹⁰A del Paso le tomó un total de diez años para concebir Noticias del Imperio. Más allá de la laboriosa escritura de la obra, esos diez años incluyeron el estudio y asimilación de la voluminosa documentación de la Intervención Francesa, del Imperio de Maximiliano y Carlota, y de la República presidida por Juárez.

¹¹Un buen ejemplo de un monumento que ha venido a simbolizar a la ciudad de México es el Monumento a la Independencia (conocido como el Ángel) que se eleva sobre el Paseo de la Reforma. El Monumento a Martí en la plaza de la Revolución en La Habana es otro símbolo representativo de esta capital.

¹²Sara Sofchovich considera a Noticias del Imperio la obra cumbre en la novelística mexicana debido a la calidad de su prosa (166). Bárbara B. Aponte, Peter N. Thomas, Fabianne Bradu y Juan Bruce Novoa, entre otros, cotizaron a esta obra de del Paso como una de altos quilates en sus respectivas reseñas de la misma (refiérase a Obras citadas para detalles bibliográficos).

¹³Como antecedentes a Noticias, del Paso concibió otras dos novelas históricas anteriores: José Trigo y Palinuro de México. La primera trata de la vida y obra del líder sindical mexicano del mismo nombre que su título, mientras que la segunda tiene como su epicentro la masacre de la plaza de Tlatelolco en 1968.

¹⁴Vista del amanecer se le puede considerar como parte integral de cuatro obras literarias de Cabrera Infante cuyas temáticas están centradas en la problemática histórica, política y cultural de Cuba. Una de sus complementos Tres tristes tigres (1967) tuvo como uno de sus móviles contrarrestar el descrédito de la vida cultural habanera durante los años cincuenta propulsado por la Revolución Cubana por haber tenido lugar en el entorno de la dictadura derechista de Fulgencio Batista. En La Habana para un infante difunto Cabrera Infante presenta el deterioro de la vida cultural de la capital cubana bajo la revolución. El cuarto componente lo vino a ser su libro de ensayos políticos y culturales Mea Cuba (1993) en el que buena parte está destinado a servir de diatriba o pliego acusatorio anticastrista.

¹⁵Véase: El mundo alucinante sobre Fray Servando de Mier del cubano Reinaldo Arenas (1969), Yo el Supremo sobre el primer dictador de Paraguay José Gaspar de Francia de

Augusto Roa Bastos (1974), Ansay: o los infortunios de la gloria sobre Mariano Moreno del argentino Martín Caparrós (1984) y La campaña de Carlos Fuentes (1990).

¹⁶Contemplamos realizar el estudio de la desmonumentalización de los héroes de la Revolución Cubana en Vista del amanecer en un futuro proyecto.

¹⁷Si bien la pauta indiscutible en la novela histórica contemporánea ha sido la desmonumentalización de personajes que están fundamentados en una figura histórica real, cabe dejar consignado que también sería posible desmonumentalizar a un personaje que sea una síntesis de varias personalidades concretas de la historia. Es por esta razón que estipulamos que un personaje de una novela histórica ha de estar basado en una o más figuras históricas concretas para ser desmonumentalizado. Esta posible variante de personaje histórico-novelesco se podría denominar como un personaje amalgamado o síntesis. Debido a que una de las fuerzas motrices que ha impulsado la revitalización de la novela histórica por parte de los escritores hispanoamericanos ha sido el ímpetu de desmonumentalizar a una gran figura histórica concreta, los novelistas han procurado moldear sus personajes íntegramente de un solo prócer, héroe o mártir. El verter varias figuras históricas a ser desmonumentalizadas en un solo personaje novelesco resultaría problemático, debido a su potencial ambigüedad en la representación de esta amalgama. Se haría muy difícil verter los complejos caracteres de más de una figura histórica en un personaje único que pudiera hacerle justicia a todos. Las figuras célebres que entrañaría un personaje sincrético dado tendrían que ser claramente discernibles. Sólo así se podría establecer la vinculación con los símbolos del culto que se les ha tributado: sus historiografías, sus monumentos, sus retratos heroicos, y sus medallas y monedas. La ausencia de tales referentes indispensables haría inoperante la desmonumentalización de éstos. Es quizás debido a estas deficiencias que no abundan los personajes síntesis en la novelística histórica hispanoamericana actual.

¹⁸La magnitud y trascendencia de la figura histórica de Bolívar, así como la prominencia y primacía de García Márquez en las letras hispanoamericanas contemporáneas, han garantizado que El general en su laberinto se haya constituido en una de las novelas más polémicas e impactantes del legado literario de este escritor. Aunque no es la única novela histórica de la actualidad dedicada a Bolívar, dado el renombre de su autor, El general en su laberinto tiene la bendición o, si se quiere el maleficio de ser la novela histórica contemporánea más famosa que perfila al Libertador como su protagonista central. No empece a los esfuerzos de García Márquez por dotar a esta novela de rigor histórico, la difusión de esta novela histórica causó un enorme revuelo no sólo en círculos literarios (ha gestado más de media centena de estudios críticos), sino entre los adeptos al culto a Bolívar. Para un estudio sobre el personaje de Bolívar en la novelística histórica contemporánea, consúltase la disertación de Marijose Gómez Tratt: “El Bolívar de Gabriel García Márquez y sus congéneres.”

¹⁹Carrera define el enfoque de su libro de la siguiente forma: “Circunscribimos nuestra atención a las condiciones en que se gestó el culto, a sus manifestaciones y al sentido que se le ha dado, históricamente” (21).

²⁰Acerca del culto a Bolívar, Carrera señala que: “La elección del tema queda legitimado por la existencia real del culto, reconocida y proclamada por sus promotores, y por la

persistencia y extensión del mismo, según se desprende de nuestra indagación. Cabría considerarlo, pues, un hecho histórico cuya objetividad se impone al investigador que intenta comprender y explicar la evolución ideológica de Venezuela” (21).

²¹El culto heroico ha instaurado al Libertador al más supremo de los tribunales como Juez censor. Sobre este alto magistrado del Padre de la Patria, dice Carrera: “Mas Bolívar no es solamente el gran arquitecto desaparecido cuya obra extraordinaria abisma a sus sucesores, impresionándoles por sus dimensiones sobrehumanas. También es el celoso guardián de esa misma obra, legada a sus sucesores como el don más precioso que hasta entonces hubieran recibido” (177). El pueblo no es libre de disponer del legado bolivariano, sin embargo. Esta herencia acarrea serios deberes para las generaciones herederas del mismo: “Hemos recibido la Independencia y la Libertad. No las ganamos, no las construimos. Por eso debemos cuenta al autor de tan altísima donación por el uso que de ella hagamos, y más todavía por el abuso destructor de la misma en que nuestra torpeza nos haga incurrir” (Carrera 177). Bolívar como Juez censor termina por ejercer esta función rectora de los pueblos sobre todos los aspectos de la vida de estos: “Pero no es solamente la espontánea o tributaria rendición de cuentas. Se trata, cabalmente del desarrollo de toda la vida de un pueblo bajo la mirada ancestral de quien lo dotó de sus más altos valores, que desde su reino exige y reclama que se haga buen uso de su donación, y que censura con autoridad indiscutible cuanto contravenga sus designios” (Carrera 177). De forma que el Libertador promovido por el culto no sólo es el gran educador o “guía probado” (Carrera 185) del pueblo, sino que rige la realización de sus potenciales. Es como si el Libertador estuviese investido de la soberanía que debería ser ejercida por el pueblo.

²²En la siguiente cita, Carrera nos ofrece una exposición más amplia acerca de lo que le ha sucedido al Bolívar histórico a manos de los historiadores adeptos a su culto: “Desde aquel momento [cuando se origina la historiografía de Bolívar] la figura del héroe ha sido objeto de inagotable atención hasta en sus menos significativos detalles, con el resultado de que a la vista de la enorme masa documental que testimonia de su vida y hechos, y más todavía, ante la profusión de los estudios que se le han consagrado, asalta al investigador la sensación de que se trata de uno de esos casos en que la persistente atención prestada a un tema, lejos de adelantar el conocimiento del mismo, lo hace cada vez más confuso, cada vez menos convincente” (285).

²³Bolívar urgió la adopción en América de una forma de gobierno fuertemente centralizado, con un senado basado en la sucesión hereditaria y un presidente vitalicio. La Constitución Boliviana redactada por él fue una adaptación republicana del sistema monárquico constitucional británico.

²⁴Boulton es un consumado estudioso y coleccionista de la iconografía de Simón Bolívar.

²⁵Aparte de la miniatura de Madrid, existe tan sólo una iconografía de Bolívar de la primera década del siglo XIX. El Retrato anónimo de París efectuado entre 1804 a 1806 contiene una imagen de Bolívar a los 22 o 23 años. En este retrato en miniatura, Bolívar aparece “trajeado elegantemente y con alta corbata cerrada” (Boulton, Los retratos 25). Bolívar lucía largas y espesas patillas, y el cabello fino y rizado con mechones sobre la alta frente. El rostro del joven Bolívar muestra una: “Tez rosada y blanca, amparada por

el clemente clima de Europa; rasgos finos; actitud un tanto artificial y petulante . . . temperamento vivo y mirada en la que ya comenzaba a vislumbrarse una inquieta y sorprendente interrogación” (Boulton, Los retratos 25). A pesar de la contemporaneidad de las imágenes de Madrid y París, García Márquez no privilegió la segunda en la novela, por lo que se infiere que no la utilizó como fuente iconográfica en la conformación de su Bolívar mulato. Seguramente, García Márquez consideró que la semblanza de Bolívar contenida en este retrato no era fiel a sus facciones mulatas.

²⁶La ausencia en el retrato de Madrid de dinámicas monumentalizadoras establece un marcado contraste con las imágenes bolivarianas posteriores, en especial con aquellas que datan de su etapa consagratoria como libertador y fundador de repúblicas. Acerca de este contraste, Boulton hace la siguiente apreciación: “Con esta imagen comienza su iconografía, y a decir verdad es poco reveladora de la evolución que va a sufrir el parecido. Es difícil vislumbrar en estos rasgos un poco pastosos los contornos casi de dios mitológico que adquirió su rostro a partir de 1819” (Los retratos 22).

²⁷Para una relación detallada del exilio de Bolívar en las Antillas, consúltese el Capítulo XVI “Destierro en Jamaica y Haití” (518-539) de la biografía de Salvador de Madariaga titulada: Bolívar.

²⁸Para complementar la imagen de Bolívar contenida en el retrato de Haití, Boulton alude a una descripción del mismo escrita por un cronista de la época: “Refería Ducoudray Holstein . . . que para aquel momento el rostro de Bolívar era pálido, de un color amarillento, flaco, débil y enervado” (El rostro 26).

²⁹Bolívar consideró el retrato al óleo de Gil como uno que captaba su imagen fidedignamente, pues le remitió una copia a su querida hermana María Antonia en Caracas, el 10 de agosto de 1826 desde Lima (Pineda, Las estatuas 26). Un segundo ejemplar fue enviado a Sir Robert Wikson en Inglaterra, padre de su apreciado edecán el legionario británico Belford Hinton Wilson (Pineda, Las estatuas 24). A Robert Wilson le reiteró la fidelidad del retrato con la siguiente frase, “Con la mayor exactitud y semejanza.” Esta cita la recoge Pineda de una carta del Libertador a Robert Wilson desde Potosí, el 29 de octubre, 1825, contenida en Simón Bolívar: Obras completas.

³⁰Sobre el valor y trascendencia de esta obra, Boulton señala que: “Podemos considerar con suficiente base para ello que este retrato es acertadísimo documento de gran importancia y significación. La época a que corresponde, la dimensión de la tela, la calidad destacada del pintor, contribuyen a valorar su excelencia. Es además, en la iconografía bolivariana, junto con el grabado de Bate, la imagen que ha tenido mayor trascendencia y difusión” (Los retratos 60).

³¹El general Daniel Florencio O’Leary fue uno de los legionarios británicos que se unió al ejército libertador de Bolívar. El general O’Leary sirvió como edecán de Bolívar. Por estas razones, O’Leary conoció y trató íntimamente a Bolívar desde 1818 hasta su muerte. En su monumental obra de 28 volúmenes titulada: Memorias del General O’Leary, se encuentra una de las semblanzas de Bolívar más frecuentemente citadas por historiadores y estudiosos de su iconografía. Boulton la privilegia en El rostro de Bolívar, así como José Luis Salcedo Bastardo en Bolívar: un continente y un destino. En esta nota citamos la descripción de O’Leary para contrastar la misma con el Bolívar de

Gil de Castro. O'Leary recordaba a Bolívar de la siguiente manera: "Bolívar tenía la frente alta, pero no muy ancha y surcada de arrugas desde temprana edad –indicio de pensador-. Pobladas y bien formadas las cejas. Los ojos negros, vivos y penetrantes. La nariz larga y perfecta: tuvo en ella un pequeño lobanillo que le preocupó mucho hasta que desapareció en 1820, dejando una señal casi imperceptible. Los pómulos salientes; las mejillas hundidas, desde que le conocí en 1818. La boca fea y los labios algo gruesos. La distancia de la nariz a la boca algo notable. Los dientes blancos uniformes y bellísimos; cuidábalos con esmero. Las orejas grandes, pero bien puestas. El pelo negro, fino y crespo; lo llevaba largo en los años de 1818 a 1821, en que empezó a encanecer, y desde entonces lo usó corto. Las patillas y bigotes más claros; se los afeitó por primera vez en el Potosí en 1825. Su estatura era de cinco pies seis pulgadas inglesas. Tenía el pecho angosto; el cuerpo delgado, las piernas sobre todo. La piel morena y algo áspera. Las manos y los pies pequeños y bien formados que una mujer habría envidiado" (O'Leary, Memorias I-491).

³²Pineda comenta que el semblante de Bolívar captado por Espinosa: "conservan aún algo del galvanismo, si bien entristecido, en los ojos que tanto admiraban los contemporáneos" (Las estatuas 30).

³³Este dato histórico proviene de: Espinosa, José María, Las memorias de un abanderado: recuerdos de la patria boba 1810-1819, Bogotá 1969, citado en Pineda, Las estatuas de Bolívar 30.

³⁴Espinosa dibujó nuevamente la faz de Bolívar en 1830. Estos retratos al natural fueron trazados al carboncillo y lápiz sobre papel. En estas semblanzas, Espinosa captó el rostro consumido de Bolívar a siete meses de su deceso. Pineda señala que: "los carboncillos de 1830, hechos poco antes de que Bolívar partiera por última vez de Bogotá el 8 de mayo; los más trágicos, donde únicamente queda ya 'la mirada que le ha comido el rostro al héroe' como dice José Martí" (Las estatuas 30). El carboncillo más tétrico muestra una faz demacrada, de piel flácida surcada por los contornos de los huesos faciales y las arrugas. El cabello está totalmente encanecido. La expresión es la de un hombre acabado. Este carboncillo sería también idóneo para un novelista histórico como García Márquez que quisiera emplear la iconografía bolivariana para moldear a un Libertador en el crepúsculo de su vida. El carboncillo de Espinosa es preservado en la Colección Sylvia Boulton de Caracas (Pineda, Las estatuas 28). En pleno florecimiento del culto a Bolívar, Espinosa recurrió al retrato original de 1828 para recrear al Libertador de forma más ambiciosa en grandes lienzos. De la obra de Espinosa basada en el boceto de 1828, el retrato más significativo de Bolívar es un óleo sobre tela realizado en Bogotá en 1864. A pesar de que este óleo estuvo inspirado en el retrato de 1828, rebasó la imagen menguada de Bolívar que proyecta este último, pues respondía –a nuestro juicio- a los imperativos de divinización del culto heroico. Como se ilustra a continuación, este óleo de 1864 es paradigmático de cómo los retratos al natural de Bolívar han sido empleados como fuentes gráficas con posterioridad a su deceso para inmortalizarlo en un lienzo que sería consagrado a la galería iconográfica de su culto. El Retrato al óleo de Simón Bolívar de 1864 mide 2,30 x 1,48 metros (Pineda, Las estatuas 25). El cuadro presenta a Bolívar de cuerpo entero y tamaño natural. En este óleo Bolívar viste uniforme de gala,

ostentando sus galones dorados. La guerrera tricolor de cuello alto, evocadora de la bandera bolivariana, es roja de mangas largas azules, adornada de los ramos dorados del emblema republicano. El Libertador está ataviado con unos pantalones blancos y altas botas negras. A diferencia del cuadro de Gil, Bolívar aparece con los brazos cruzados y con la pierna izquierda firmemente plantada, mientras que la pierna derecha da medio paso al frente. En esta representación, la espada aparece tras la figura del Libertador, reclinada de lo que parece ser un mueble. Las facciones del Bolívar del cuadro de Espinosa son enjutas o descarnadas, conformando un semblante algo demacrado. La frente de Bolívar luce ancha debido a la pérdida de cabello. Han desaparecido de las mejillas las largas patillas, acentuándole los pómulos. En conjunto, el óleo de Espinosa es una representación más fiel de la fisonomía del Bolívar histórico que la faz afinada del mismo trazada por Gil. Si bien el óleo de 1864 nos presenta una versión más adusta o madura del Libertador, no deja de representarlo de forma heroica. El Libertador en este retrato asume un cariz sobrio de guerrero estadista experimentado. La expresión de Bolívar proyecta la sabiduría de un mandatario atemperado por las vicisitudes del poder. El Bolívar del óleo irradia aplomo. De su mirada, emana la voluntad y la determinación de quien estaba acostumbrado a remontar grandes obstáculos en aras de sus ideales. En este sentido, el cuadro de Espinosa no dista abismalmente de los retratos que le precedieron, los cuales recogieron la vitalidad y exuberancia de un Bolívar más joven, pujante y optimista.

³⁵Mosquera había sido amigo y admirador de Bolívar. Mosquera ascendió hasta el rango de general en el ejército de la Gran Colombia. Más adelante, se convirtió en presidente de Colombia. Luego de la muerte de Bolívar, Mosquera fue uno de sus primeros allegados en darse a la tarea de inmortalizar la memoria del Libertador mediante la comisión de un busto. A estos efectos, viajó a Europa acompañado de una comitiva. El séquito de Mosquera estaba integrado por: sus familiares Joaquín y Manuel Mosquera, Jerónimo Torres y el general Pedro Alcántara Herrán (Pineda, Tenerani y Tadolini 19).

³⁶Canova fue una de las figuras cimeras de la escultura neoclásica de su tiempo. Tuvo la distinción de tallar bustos y estatuas para pontífices, reyes Borbones y emperadores. Entre las joyas monumentales de Canova podemos citar: el monumento al Papa Clemente XIII (1791) y a Clemente XIV (1774); El Amor y Psiquis (1794); el Hércules y Lica (1796); el Percéo (1801) y Los Púgiles (1802?) (Pineda, Las estatuas 46). Canova fue llamado a París en 1799 por el entonces primer cónsul Napoleón para que le esculpiera un busto (Pineda, Las estatuas 46). Entre 1807 y 1810, Canova cinceló para el entonces Emperador un monumento ecuestre. Su labor de efigiar a Bonaparte culminó con un: “no menos colosal” (Pineda, Las estatuas 46) monumento pedestre al desnudo de 1813.

³⁷Los retratos de Bolívar que se constituyeron con el tiempo en su arquetipo iconográfico fueron realizados por el pintor francés François Désiré Roulin (1796-1874). Los artífices del arquetipo escultórico de Bolívar, Tenerani y Tadolini, se inspiraron en la iconografía realizada por Roulin en el cincelado de sus estatuas. El arquetipo iconográfico de Bolívar también fue utilizado ampliamente por otros retratistas posteriores como modelo para pincelar sus rasgos en lienzos y murales, así como por los diseñadores de monedas y medallas para grabar en ellas su efigie. A principios de 1828, Bolívar posó varias veces

para Roulin (Boulton, El arquetipo 15). El artista francés pintó dos retratos de Bolívar gracias a esos encuentros. Una de las pinturas fue un retrato al natural trazado con un lápiz en una hoja de papel florete. Este dibujo capta el rostro de Bolívar de perfil. El otro retrato fue hecho al óleo, reproduciendo el perfil de Bolívar vestido esta vez de uniforme militar. El retrato al natural hecho por Roulin estuvo perdido por un siglo. Para 1881, el retrato al natural estaba en posesión del general colombiano Alberto Urdaneta. Éste lo reprodujo en un grabado que apareció en el Papel periódico ilustrado de Bogotá, edición del 6 de agosto de 1881. Alfredo Boulton pudo localizar el retrato al natural para 1982, tras treinta años de búsqueda. Boulton logró adquirirlo de sus propietarios para trasladarlo a su colección en Venezuela. En su libro El arquetipo iconográfico de Bolívar (1984), Boulton hace un recuento del hallazgo del retrato al natural o Gral. Bolívar dessiné d'après nature à Bogotá \ 15 février 1828, como él lo denomina. En este valioso trabajo, Boulton también expone su estudio técnico del retrato de Bolívar al natural, para constatar su trascendencia arquetípica en la imaginería bolivariana. En la presente nota nos fundamentamos en este estudio seminal de Boulton para ilustrar la fuente iconográfica que sirvió de modelo a su vez para forjar la escultura y numismática arquetípica bolivariana. En cuanto al retrato de Bolívar hecho al óleo, se desconoce su paradero actual. A pesar de la ausencia de este óleo, existe un retrato en miniatura del Libertador que se piensa es una réplica del mismo. Boulton establece la correlación entre el retrato de Bolívar al óleo y el de la miniatura cuando afirma: “A la primera [el retrato al óleo] podemos mencionarla tan sólo por referencia indirecta . . . porque podría tener relación con una miniatura, de autor anónimo, que perteneció al propio pintor Roulin cuando vivió en París en 16 *Rue Serpente* y que creemos fue una copia directa del perfil de Bolívar vistiendo uniforme militar, como luciría acaso en el pintado al óleo . . .” (El arquetipo 20). En síntesis, los retratos al óleo y al natural parecen ser obras pictóricas análogas trazadas por Roulin. La miniatura del 16 *rue Serpente* se piensa que está basada en el trazado del perfil de Bolívar a manos de Roulin. Según Boulton, Roulin arribó a Colombia en 1822 como parte de una comitiva de jóvenes científicos franceses (El arquetipo 24). Roulin ejerció la medicina, y fue profesor de anatomía y fisiología. Este galeno también: “fue distinguido pintor, quien ejerció durante seis años esa última profesión en Bogotá, con bastante éxito y como medio de sustento personal” (Boulton, El arquetipo 24). Como apunta Boulton: “Su formación académica y científica le permitió profundizar el estudio del dibujo anatómico, que en su caso particular estaba respaldado por una buena habilidad y un sólido conocimiento de las artes plásticas” (El arquetipo 24). Roulin y su esposa se asentaron en Bogotá y frecuentaron las altas esferas gubernamentales. De esta forma se explica la conexión entre el Libertador y Roulin. A principios de la década de los 1830, Roulin regresó a vivir a París. En 1831 Roulin recibió la visita del general colombiano Tomás Cipriano de Mosquera, quien iba rumbo a Roma para comisionarle a Pietro Tenerani la que sería la primera escultura arquetípica de Bolívar en la forma de un busto. En su visita a Roulin, Mosquera y su comitiva debieron conocer el retrato al óleo o la miniatura (Boulton, El arquetipo 31). El retrato al natural había quedado en Colombia. Boulton piensa que Mosquera y sus acompañantes se llevaron a Roma el óleo o la miniatura para proveerle a Tenerani un retrato fiel del

fenecido Bolívar (El arquetipo 31). El arquetipo iconográfico de Bolívar legado por Roulin también fue empleado para efigiarlo en la moneda nacional venezolana. Debido a la difusión nacional e internacional de la moneda de Venezuela, la representación de Bolívar en ella ha sido uno de los medios oficiales más eficaces de diseminar su imagen arquetípica. Como nos explica Boulton: “Bajo el gobierno del general Antonio Guzmán Blanco, en 1873, se mandó acuñar una nueva unidad monetaria venezolana, para la cual la Maison de la Monnaie, de París, se valió del perfil de Roulin” (El arquetipo 42). El medallista francés Albert-Dèsirè Barre fue quien diseñó la imagen del Libertador en la moneda venezolana. De acuerdo con Boulton, Barre se valió: de una de las estatuas de Tenerani, de la obra del pintor Baralt y Díaz, o de la misma reproducción del perfil de Roulin que hiciera Urdaneta en el Papel periódico ilustrado (El arquetipo 42). En su efigie monetaria, Barre interpretó al Libertador: “con un rostro más gallardo y estilizado y dándole al cuello un corte de líneas neoclásicas” (Boulton, El arquetipo 43). Los retratos de Roulin captaron el deterioro físico de Bolívar en el ocaso de su vida y de su carrera política (Boulton, El arquetipo 13). En torno a cuán fidedignamente fueron trazados los rasgos de Bolívar a sus 44 años de edad, Boulton expresa la siguiente opinión: “La base sobre la cual reposa el presente trabajo se refiere a un retrato del Libertador . . . tomado intencionalmente con un propósito desprovisto de todo sentimiento de halago y endiosamiento” (El arquetipo 20). Siguiendo esta línea de pensamiento, añade: “Es un documento magnífico, de un carácter muy íntimo que carece de todo sentido adulatorio y en el cual se representa al personaje en una típica actitud diaria y rutinaria. El autor no tuvo otra intención que la de captar el parecido gráfico del hombre que posaba frente a él” (El arquetipo 20-21).

³⁸Esta condecoración fue una interpretación de Tenerani de la llamada Medalla de Williamsburg con la efigie de Washington que Bolívar poseía. Esta medalla le fue enviada por el general Lafayette como obsequio de los descendientes de Washington al Libertador, en homenaje por haber emancipado a parte de Sudamérica. En su cincelado de esta medalla en varios de sus bustos y estatuas de Bolívar, Tenerani no la reprodujo con fidelidad. De todas formas, esta medalla simbólica que adorna los bustos y estatuas de Bolívar cumple con la función de equiparlo con su homólogo norteamericano.

³⁹Fernando Bolívar era sobrino del Libertador. El mismo sirvió como edecán y amanuense a su tío.

⁴⁰El pedestal fue dotado de bajorrelieves. A estos efectos, explica Pineda que: “En beneficio de la didáctica histórica, el escultor modeló cuatro relieves rectangulares, destinados al pedestal de la estatua de Bogotá” (Las estatuas 55). En estos relieves, Tenerani inscribió en piedra citas de los discursos del Libertador.

⁴¹Como complemento conmemorativo de la inauguración del monumento bolivariano de Bogotá, José Ignacio París también mandó a acuñar una medalla (Pineda, Las estatuas 39-41). La Medalla de la inauguración del monumento a Bolívar por Pietro Tenerani es de plata, y perfila en su anverso como en su reverso la efigie de la estatua del Libertador. Así se consagró al lustre de este metal precioso la efigie románica del Bolívar de Tenerani. Destellan en la plata la misma clámide patricia, el uniforme de gala, las charreteras, los laureles republicanos y el sable en mano de la estatua bogotana. La

medalla fue diseñada por el alemán Carl Friedrich Voight (1800-1847) (Pineda, Las estatuas 39). La moneda conmemorativa ostenta la dedicatoria: “Simón Bolívar Libertador,” inscrita en latín. La emisión de esta medalla marcó un hito histórico que amalgamó a la numismática bolivariana con su estatuaria: “Desde entonces y hasta nuestros días se estila acuñar una moneda conmemorativa cada vez que se inaugura un monumento bolivariano, y también si se traslada de su ubicación original a otra, o se celebra una fecha relacionada con su nombre” (Pineda, Las estatuas 41). Consecuentemente, los monumentos estatuarios, en adición a la iconografía han aportado muchas de las efigies a la numismática de Bolívar. Por ende, los arquetipos occidentales de representación heroica pasan a regir el modelado de Bolívar en medallas. La contribución del Bolívar románico de Tenerani y de Tadolini a la numismática, ha sido otra vertiente por la cual se han diseminado e impuesto los arquetipos bolivarianos de estos dos escultores.

⁴²En torno a la estatua de Bogotá de Tenerani, y a una segunda que confeccionará para Caracas, explica Pineda: “Es evidente el propósito de Tenerani de hacer a la manera grande, aunque en ambos casos la heroicidad es no sólo el producto de las proporciones monumentales, sino también de las miras de nobleza que el escultor se propuso alcanzar transformando la materia en concepto” (Las estatuas 55).

⁴³Un excelente ejemplo de este recurso estatuario lo constituyen las estatuas de José de San Martín y Bolívar del Monumento a la entrevista de Bolívar y San Martín erigida en Guayaquil, Ecuador, en 1937. El escultor español José Antonio Homs cinceló las estatuas de ambos libertadores del mismo tamaño, a pesar que el general San Martín era bastante más alto que Bolívar.

⁴⁴Tenerani prosiguió en su función como primer gran escultor de Bolívar al reproducir la estatua de Caracas con ciertas variantes, esta vez para ser destinada a Colombia. El Monumento a Simón Bolívar para Colombia (1867), constaba con seis figuras de bulto, a diferencia de cuatro en la de Caracas (Pineda, Las estatuas 61). En adición, el templete fue descartado (Pineda, Las estatuas 61). En este monumento para Colombia, se proyectaba salvaguardar el corazón del Libertador, extraído de sus restos antes de repatriarlos a Venezuela. Este gesto por parte del gobierno colombiano de atesorar en un monumento el órgano más vital y simbólico de un ser humano, el sagrado corazón del Padre de la Patria, es una emulación a nivel de la religión política del dogma del Sagrado Corazón de Jesús en el Catolicismo. Mas, el mar Caribe no lo permitió, como si quisiera también ser depositario de un monumento al más célebre de sus hijos. La nave procedente de Italia, y conteniendo el monumento, naufragó cerca de la isla de Trinidad el 25 de septiembre de 1867 (Pineda, Las estatuas 61). Se lamenta Pineda: “y allí deben encontrarse todavía los mármoles, en el fondo del mar, a la espera de rescate” (Las estatuas 61). En cuanto a Tenerani, “El naufragio representó motivo de honda melancolía para el artista cuando se enteró allá en Roma” (Pineda, Las estatuas 61). Quizás para consuelo de Tenerani, el monumento de 1867 fue reproducido por escultores italianos en 1942. Este monumento se encuentra en San Pedro Alejandrino (Altar de la Patria) lugar donde falleció Bolívar (Pineda, Las estatuas 62).

⁴⁵Guzmán Blanco auspició en general las artes, y en especial los monumentos a Bolívar. Para una detallada relación del papel de Guzmán Blanco en las artes en Venezuela, véase el libro de Roldán Esteva Grillet, titulado: Guzmán Blanco y el arte venezolano.

⁴⁶El Panteón Nacional de Caracas fue objeto de tres reacondicionamientos más, en los años 1895, 1900, y 1930 (Pineda, Las estatuas 63). No conforme con los resultados de 1930, el dictador Juan Vicente Gómez ordenó remozarlo. Explica Pineda que: “Entonces se procedió a una remodelación total que casi equivale a una construcción *ex-novo*” (Las estatuas 63). Los trabajos se extendieron desde 1933 a 1950, como expone Pineda: “Para rematar la apoteosis escultórica de Bolívar en el Panteón, pero también con el objetivo de producir con efectos visuales una mayor altura en las tres naves del edificio, Tito Salas (1887-1974) por antonomasia el pintor venezolano de historia, plasmo al óleo sobre tela de grandes dimensiones un ciclo sobre los más diversos motivos de la epopeya de Bolívar, y cuya colocación parcial el artista prolongó hasta el techo, a la manera italiana . . .” (Las estatuas 69).

⁴⁷Tadolini tuvo participación en la confección a la romana de la Estatua ecuestre de Carlos III de España (erigida en Nápoles), homenaje póstumo de su hijo Fernando I de Nápoles. De acuerdo con Pineda: “El caballo que cabalga el Rey de España levanta una sola pata, resoplante de energía como la piedra equina de los Dióscuros romanos” (Las estatuas 74). Fernando I también se haría erigir otra estatua ecuestre por Canova y Tadolini. Tanto en la estatua de Carlos III, como en la de Fernando I, Tadolini intervino especialmente en el cincelado de los impetuosos caballos. Más allá de su experiencia en el tallado de estatuas ecuestres, Tadolini tuvo un papel significativo también en las siguientes estatuas de Canova: la del papa Pío V en el Vaticano; la Estatua de George Washington (1818) de Raleigh, Carolina del Norte; la Estatua ecuestre del rey Fernando I de Nápoles; La paz y la guerra (Londres); La Religión para la Santa Sede; y replicó El amor y psiquis de Canova; (Pineda, Las estatuas 74).

⁴⁸Pineda nos da una idea de la renovación urbanística de Guzmán: “Algunos creían encontrar en aquella Caracas guzmancista una resonancia muy lejana, claro está, del París boulevardero de Napoleón III” (Las estatuas 80). En la misma página explica Pineda que tal remodelación fue de tipo neoclásica, con mezcla de neogótico.

⁴⁹Para una relación más detallada de los monumentos bolivarianos de Caracas, véase el libro de Irma De-Sola Ricardo, titulado Caracas y sus monumentos relacionados a Simón Bolívar.

⁵⁰La Medalla del monumento ecuestre a Bolívar de Caracas fue hecha en bronce. Su autor es anónimo. El monumento está grabado en el anverso de la medalla. En la parte superior de la moneda fue grabada la inscripción: “Simón Bolívar Libertatoris;” y en la parte inferior, “Guzmán Blanco Caracas MDCCCLXXIV” (Pineda, Tenerani y Tadolini 138). El reverso de la medalla ostenta la efigie heroica de Bolívar clavando en gesto triunfalista su bandera en la cumbre de un monte, colmado por la inscripción latina Servitutis abrogatio.

⁵¹En una digna muestra de la oratoria glorificadora del Libertador, el Presidente consagró el monumento con las siguientes palabras: “En nombre de la gratitud de Venezuela y de la gloria de América, queda inaugurada la estatua de Simón Bolívar, Libertador de

Colombia y de Perú y fundador de Bolivia, el Héroe de la América del Sur y el hombre más grande de que ha producido la humanidad después de Jesucristo. Que todos los venezolanos, de generación en generación, seamos dignos de tan grande e ilustre padre. ¡Viva Venezuela! ¡Viva la Causa de Abril! Viva la paz de la República” (Pineda, Tenerani y Tadolini 137-38). La fuente del discurso de Guzmán que cita Pineda, proviene del periódico de la época La opinión nacional del 11 de noviembre, 1874.

⁵²En cuanto a los Tadolini, la familia continuó con la tradición de esculpir imágenes de Bolívar. Enrico Tadolini (nacido en 1884) (Pineda, Tenerani y Tadolini 139-40) heredó el don de la escultura de su abuelo Adamo. Desde el mismo taller romano, Enrico elaboró un busto colosal para el Panteón de los Próceres de Lima, y otro igual para Caracas (Pineda, Tenerani y Tadolini 139-40).

⁵³En su obra biográfica Bolívar, Madariaga describe física y emocionalmente al Libertador en el capítulo titulado “El Hombre.” Madariaga afirma que el Libertador tenía: “tendencias a los pensamientos tristes e ideas sombrías” (163). Esta apreciación está basada en la descripción que hace Peru de Lacroix del Libertador. Según Madariaga, este estado de ánimo era recurrente en Bolívar: “parece como que la tristeza hubiera sido en él el estado natural en que recaía al volver al silencio y a la soledad” (164). Esta tendencia queda reiterada cuando afirma que: “En cuanto le dejaban en paz se entristecía y le entraba la morriña [o melancolía]” (Madariaga 164). Madariaga también se fundamentó en el coronel inglés Hippiusley. Esta fuente dice que Bolívar era de: “rostro alargado, con todas las señales de la ansiedad, de la cavilación y casi de la desesperación” (Madariaga 163). Bajo la óptica de Madariaga, la tendencia a los pensamientos tristes y a las ideas sombrías se ve reflejada en la iconografía de Bolívar (163).

⁵⁴En cuanto a la temática de Bolívar y sus amores en la novela, refiérase al estudio de Michael Palencia Roth, “Gabriel García Márquez: Labyrinth of Love and History.” Existe también una novela histórica sobre Manuela Sáenz y sus amores con Bolívar: La esposa del doctor Thorne de Denzil Romero.

⁵⁵Hay instancias en la novela en que se evocan romances pasados documentados, o ficticios, de la vida del Libertador cuando éste gozaba de plena salud. En algunos de estos amoríos se consuma la unión sexual de Bolívar con su amante de turno. Este es el caso de la evocación de su amor fugaz con la esclava llamada la reina María Luisa. Mas sin embargo, las relaciones que entabla el Bolívar otoñal son en efecto platónicas, o no carnales. El Bolívar en el ocaso es un vetusto héroe romántico que ha perdido su vitalidad sexual, y sólo le resta recordar nostálgicamente su vida amorosa.

⁵⁶El sancocho costeño es un plato análogo al guisado de carne gorda de Venezuela, al sancocho prieto dominicano y al ajiaco cubano. Usando el ajiaco como modelo, es un potaje o sopa espesa que contiene esencialmente: carne de res guisada, chorizo o morcilla española, maíz, yuca y malanga. El sancocho o ajiaco proviene originalmente de los indios Taínos de la cuenca caribeña, con aportes de ingredientes españoles.

⁵⁷El término “Indoamérica” proviene del partido Aprista de Perú. Se refiere a grandes rasgos, a todas las naciones de las Américas que poseen una herencia étnica y cultural preponderantemente amerindia, como: México, la mayoría de Centroamérica, y los países

andinos. A pesar de que el influjo cultural indio también forma parte del legado racial y cultural del Caribe, la herencia afrocaribeña y española es más prevalente.

⁵⁸Se hace alusión en la novela a un pintor extranjero que tuvo la oportunidad de captar al Bolívar agónico el mismo año de su fallecimiento: “Desde que se mudó al Pie de la Popa, no volvió más de tres veces al recinto amurallado [de Cartagena], y fue sólo a posar para Antonio Meucci, un pintor italiano que estaba de paso por Cartagena” (185). Meucci realizó tres retratos del Libertador: dos pequeños medallones o óleos sobre marfil, y un óleo sobre tela, todos datan de 1830 (Pineda, Las estatuas 29-30). Márquez trae a colación a Meucci como un ejemplo de los pintores que favorecieron en sus retratos al Bolívar otoñal, pincelando una semblanza más joven y saludable del Libertador. En la novela se emite un juicio sobre el retrato de Meucci: “El retrato le gustó [a Bolívar] aunque era evidente que el artista lo había visto con demasiada compasión” (185). Pineda coincide con la valoración que la novela hace de la obra de Meucci: “En ese medallón más o menos neoclásico, de modesto alcance artístico, porque Meucci no da para más, un fantasma está enmascarado bajo el marfil” (Pineda, Las estatuas 29-30).

⁵⁹Darío explica el origen de este término: “El problema de la posible ascendencia negra de la bisabuela de Bolívar ha sido denominado ‘el nudo de la Marín’ tomado literalmente de una de las cartas de los Palacios, tíos maternos de aquel, a pesar de que no se aludía con dicha frase a problemas de orden racial sino más bien sucesoral . . .” (28).

⁶⁰Como lo reseña el genealogista Ramón Darío Suárez en su libro La genealogía del Libertador (1983): “En la notable ascendencia del Libertador aparecen conquistadores intrépidos, guerreros animosos. Figuras del santoral romano y testas coronadas. En su linaje se conjugaron nobles familias de Vasconia, Castilla, Andalucía, León, Navarra, Extremadura, Valencia, Italia, Bélgica, Alemania y Portugal; y las estirpes soberanas de Vizcaya, Barcelona, Albarracín, Saboya, Narbona, y las casas reales de León, Castilla, Navarra, Francia, Inglaterra, Aragón Hungría, Portugal, Bizancio y Alemania” (20).

⁶¹Para una biografía de Maximiliano desde la perspectiva de un historiador mexicano, véase la de José Manuel Villalpondo titulada: Maximiliano (1999).

⁶²Para un estudio sobre Noticias del Imperio en correlación a la novela histórica mexicana consulte el artículo de Seymour Menton: “La nueva novela histórica mexicana: Fuentes, del Paso, Taibo II.” También, consúltese el estudio de Stella Clark y Alfonso González titulado: “Noticias del Imperio: la ‘verdad histórica’ y la novela finisecular en México.”

⁶³Guelatao se refiere a la localidad en el estado de Oaxaca en la que nació Juárez. El Coloso de Guelatao es un ejemplar del culto histórico de Juárez. Esta biografía fue concebida para cumplir con la función docente de impartirle a los estudiantes de planteles secundarios y universitarios una apreciación de la vida y obra de Juárez. Sus páginas proyectan una imagen glorificada del Benemérito. Entre las muchas obras de la historiografía juarista que monumentalizan a Juárez están: Juárez, su obra y su tiempo (1970) de Justo Sierra, Juárez glorificado (1905) de Hilarión Frías y Soto, Juárez el impasible (1934) de Héctor Pérez Martínez, y Viva Juárez!: A Biography (1975) de Charles Allen Smart.

⁶⁴Para un estudio sobre el ideario de Juárez, consúltese al libro de José C. Valadés titulado: El pensamiento político de Benito Juárez (1956).

⁶⁵El historiador Fernando Benítez empleó la identidad zapoteca de Juárez como emblema de su biografía de esta figura ejemplar: Un indio zapoteca llamado Benito Juárez.

⁶⁶El día 2 de julio del año 2000 se celebró una de las elecciones presidenciales más históricas en los anales de la República Mexicana. Una clara pluralidad del electorado mexicano rompió precedente con más de siete décadas de gobierno del P. R. I. al elegir al candidato del opositor Partido de Acción Nacional (P.A.N.) Vicente Fox como presidente por los próximos seis años. Una vez se hizo evidente el mandato electoral del pueblo, el presidente saliente Ernesto Zedillo se dirigió con todo el gravitas requerido de un estadista a la nación en un discurso televisado nacional e internacionalmente. Ante las cámaras apareció la imagen sobria del presidente Zedillo flanqueado por un imponente óleo de Benito Juárez. Con sentido democrático, el Presidente acató la voluntad del electorado y se comprometió a culminar uno de los procesos electorales más justos y transparentes en la historia del país con el traspaso constitucional del poder al presidente electo Fox. El discurso que pronunció Zedillo esa noche fue quizás el más trascendental y memorable de su gestión presidencial (1994-2000). Consciente de la huella indeleble que dejarían sus palabras y su imagen en la conciencia colectiva mexicana, Zedillo empleó hábilmente esa oportunidad única para prefigurar de qué forma él quisiera ser recordado en la historia. Zedillo se hizo acompañar del simbolismo del Benemérito de las Américas para poner de manifiesto las similitudes históricas de ambos como presidentes que reformaron de forma determinante el sistema político de la nación. Zedillo quería ser identificado en la conciencia histórica de su pueblo con la augusta figura de Juárez, el gran reformador en la historia mexicana del siglo XIX, para consagrarse como su homólogo en el siglo XX. El paralelismo simbólico con Juárez que Zedillo procuró dejar inscrito en la memoria colectiva nacional evidencia la significativa vigencia del Benemérito en el presente histórico de México. La noche del 2 de julio del año 2000 tuve la oportunidad de ver el discurso del presidente Zedillo televisado por Univisión. Los comentarios que hago sobre la alocución de Zedillo están basados en mi apreciación de tal discurso, y lo que el mismo significó en el contexto de esas elecciones históricas. Para consultar el texto completo del discurso del presidente Zedillo, véase el periódico El Universal de México del día 3 de julio del año 2000. El artículo que contiene el discurso se titula: "Reconoce Zedillo la victoria de Fox." Esta edición se puede encontrar en el siguiente sitio de la red mundial: www.el-universal.com.mx.

⁶⁷Entre muchas personalidades notorias a nivel internacional de la época de Juárez que lo elogiaron por su liderato, figura el gran intelectual francés Víctor Hugo. Sobre el Benemérito, Hugo señaló que: "México se ha salvado por un principio y por un hombre: el principio es la democracia, el hombre sois vos" (Weeks 85). Otra figura célebre que elogió a Juárez fue el secretario de Estado norteamericano William Seward en una visita a México. Seward declaró que Juárez era la figura más grande de la época (Velasco 713-18).

⁶⁸Consúltese el capítulo II de Weeks, páginas 19-32.

⁶⁹El indigenismo fue un movimiento cultural que realzó los aportes de las diversas herencias culturales indígenas a la cultura mexicana con la finalidad de crear conciencia popular y orgullo de este valioso acervo. A partir de 1920 los gobiernos revolucionarios fomentaron el arte precolombino y el estudio de las civilizaciones indígenas de México. El indigenismo privilegió los elementos autóctonos de la cultura mexicana sobre los europeos.

⁷⁰Entre aquellos que criticaron a Juárez por su falta de atención a la problemática indígena, podemos citar a tres autores que menciona Weeks en las páginas 122-124 de su libro. El primero de ellos fue Narciso Bassols, en su artículo: “Lo que no vio Juárez”, Obras, México, 1964, p-42. Otro autor que criticó a Juárez fue Manuel Gamio, en su libro: Forjando Patria, México, 1916. También se puede considerar a Vargas Rea, con su folleto titulado: “Juárez indio, traicionó a los indios. O el liberalismo en México es una cosa igual a las siete plagas de Egipto,” México, 1923.

⁷¹En 1891 el escultor mexicano Miguel Noreña terminó de cincelar la Estatua de Benito Juárez para el Palacio Nacional (Weeks 109). En 1894 se erigió otro monumento a Juárez en su natal Oaxaca (Eder 65). El Monumento a don Benito Juárez fue realizado por el arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha. A estas dos obras se unirá el Hemiciclo a Juárez en 1910, instaurado en el centro de México D. F. Para una documentación más detallada sobre la realización del Hemiciclo, véase el artículo de José Juan Tablada: “La ciudad frente al monumento a Juárez,” que apareció en el periódico El Mundo el 6 de febrero de 1906. También refiérase al escrito de Moisés González Navarro: “La inauguración del monumento a Juárez,” en el Boletín Bibliográfico del 15 de julio de 1957, página 2.

⁷²El proyecto estatuario no abarcaba monumentalizar a figuras de la era colonial. Sobre esta omisión señala Rita Eder en su ensayo “Los iconos del poder y el arte popular”: “La colonia, esa ‘oscura edad media,’ será negada y, por lo tanto, pasada por alto, y la historia mexicana comenzaba de nuevo a partir de la gesta de la Independencia” (64).

⁷³Sobre el proceso de monumentalización durante el Porfiriato, Eder reflexiona sobre el fenómeno de que: “Estos personajes están ligados al cultivo del nacionalismo oficial que, desde la época de Justo Sierra, se llamó la religión de la patria. Se formó un santoral cívico que tenía por objetivo reemplazar al religioso” (68).

⁷⁴Esta contención es apoyada por Carlos Monsiváis cuando dice de Díaz que para él: “son prueba de la Paz que es Progreso las estatuas y los bustos y los monumentos funerarios y la colocación de primeras piedras” (118).

⁷⁵Weeks reseña que Murillo adoptó el seudónimo de doctor Atl (que en el idioma azteca significa agua) para enfatizar su ruptura con los preceptos artísticos oficiales del Porfiriato (110).

⁷⁶La desmonumentalización del Benemérito en la novela se efectúa en el contexto de dos vastos discursos históricos diametralmente opuestos sobre la conflagración entre Juárez, Maximiliano y Carlota, y el Imperio y la República. Estos dos discursos históricos se intercalan en la novela en capítulos pares e impares conformando veintitrés capítulos. El primero de estos discursos históricos es uno de fundamento empírico, objetivo y racionalista. La historia de base científica social legitimada y privilegiada por la cultura

de Occidente es expuesta en la novela en los capítulos pares. Este discurso histórico canónico está fundamentado en la documentación histórica existente sobre la Intervención Francesa, el Imperio y la República. En estos capítulos, del Paso reconstituye literariamente las versiones contemporáneas de esta contienda. Tales versiones fueron legadas en la forma de crónicas, memorias y sobre todo cartas, escritas tanto por sus protagonistas anónimos como por los más célebres. Estas narrativas históricas basadas en fuentes primarias y secundarias aportan a la obra una polifonía de versiones de la historia de este período puesto que fueron escritas por los partidarios del Imperio y de la República. Del Paso complementa estas fuentes históricas con documentación apócrifa. A pesar de su naturaleza ficticia, las fuentes apócrifas simulan de forma muy efectiva la autoridad y credibilidad que la historiografía occidental le confiere a las fuentes verídicas. Estos testimonios apócrifos pretenden ser narrativas racionales que constatan o comentan hechos acaecidos. En los capítulos pares también se denota la voz crítica de del Paso en calidad de historiador. Como estudioso de la historia mexicana, del Paso pasa juicio sobre la historiografía del Imperio y la República desde una aguda perspectiva revisionista. El revisionismo de del Paso en la novela constituye un penetrante discurso metahistórico que entabla un diálogo con los historiadores de la invasión francesa, del Imperio y la República. Es en el transcurso de los capítulos pares que se desmonumentaliza en gran medida al Benemérito del culto. El discurso de la historia en la novela que contraviene al de los capítulos pares, es enunciado en los capítulos impares por la octogenaria emperatriz Carlota desde lo recóndito de la demencia. El discurso histórico de Carlota es la antítesis del discurso historiográfico canónico occidental. Habiendo sido testigo muda en sus breves lapsos de cordura de todo lo acontecido en la historia desde la caída del Imperio y la ejecución de Maximiliano en 1867, hasta su deceso en 1927, la memoria de Carlota es un archivo maldito en el que ha quedado indeleblemente impresa la historia alucinante de guerras, conquistas, magnicidios, transformaciones socioeconómicas y políticas, de avances científicos y tecnológicos ocurridos durante esas seis décadas. Su discurso histórico es uno irracional, y por ende ilegítimo en el mundo occidental. Este discurso no autorizado y subversivo contradice y refuta la concepción filosófica de que la evolución histórica de Occidente está marcada por una dinámica de progreso continuo. La historia según Carlota, es un recordatorio de que si bien la humanidad experimentó avances significativos en esos sesenta años claves, los instintos más primitivos y apocalípticos del hombre no fueron superados en lo esencial. La implicación metahistórica del discurso de Carlota es que solamente enajenada de la realidad que se desprende de la “verdad histórica oficial,” es posible desentrañar y denunciar la propaganda progresista que legitima a Occidente. Desde su estado de alienación mental, Carlota asevera tener una lucidez diferente a lo que entiende la ciencia médica occidental: “Si supieran, Maximiliano, si tan sólo se imaginaran, sabrían que no estoy loca . . .” (76). La historia alucinante y proscrita de Carlota embate e impugna también a la historia oficial mexicana acerca del imperio de Maximiliano. A nombre de su marido silenciado para siempre por las armas juaristas, Carlota expone en la novela la versión histórica de los emperadores censurada por la historia oficial mexicana. En uno de sus monólogos alucinados Carlota le pregunta a

Maximiliano: “¿Pero por qué crees tú que me quisieran muda? (71). En respuesta a esta interrogante, Carlota recuenta el fin triste o trágico que tuvieron muchos de sus contemporáneos. Con saña y revanchismo señala que ella los ha enterrado a todos (72). Poseedora de una visión histórica universal, Carlota va a revelar lo que la historia oficial mexicana no ha querido o podido privilegiar acerca de los protagonistas y las incidencias del Imperio y la República. En sus alusiones a la historia, Carlota invalida la existencia de una versión definitiva de la misma. Más bien, la historia oficial o extraoficial es una inventiva narrativa producto de la parcialidad de quien la escribe. En Latin America’s New Historical Novel, Menton asemeja la concepción de la historia que tiene Carlota a un juego de rompecabezas, de construcción y desconstrucción. Señala Menton: “She also categorizes her own and the author’s approach to history as a jigsaw puzzle, which she can break up and put together again, Borges-style, ‘converging villains into heroes, heroes into traitors, the victors into the vanquished, and those who were humiliated by defeat into the triumphant’ (del Paso 414). Carlota also equates her jigsaw puzzle with a mirror, where, like Aureliano Babilonia at the end of *Cien años de soledad*, she can see her entire life in an instant” (83). Así, Carlota invoca a Maximiliano para que juntos recapitulen la historia de su imperio fatídico: “Ayer vino a verme el mensajero del Imperio y me trajo, en un estuche de terciopelo tu lengua. Y en una caja de cristal, tus dos ojos azules. Con tu lengua y con tus ojos, tú y yo juntos vamos a inventar de nuevo la historia” (76). La versión imperial silenciada por la historia oficial mexicana es para Carlota tan valedera como cualquier otra. Carlota denuncia la censura oficial de la versión histórica de los vencidos partidarios del Imperio cuando señala que: “Lo que no quieren ellos, lo que no quiere nadie es verte vivo de nuevo, es que volvamos a ser jóvenes, mientras que ellos y todos están enterrados desde hace tanto tiempo. Levántate, Maximiliano y dime qué es lo que deseas, qué es lo que prefieres” (76). Más allá de emplazar la autoridad de la historia oficial, la Emperatriz demente derriba de sus pedestales a muchos de los héroes republicanos idolatrados por la República. En Noticias del Imperio Carlota desmonumentaliza al rival y verdugo de su marido, al vanagloriado “Benemérito de la Patria” de la historia oficial. Sus emplazamientos a Juárez son descarnados y carentes de cualquier comedimiento étnico o racial. Carlota emplea el término de indio derogatoriamente para referirse a Juárez. El origen e identidad zapoteca del Benemérito exaltada por el culto oficial como una manifestación del potencial del componente indígena del pueblo mexicano es esgrimida por Carlota para rebajar la envergadura heroica de Juárez. A continuación, señalamos varios estudios que abundan sobre los temas tratados en esta nota. En su libro Noticias del Imperio, los nuevos caminos de la novela histórica en México (1997), Elizabeth Corral Peña reconstruye en gran medida la documentación histórica que empleó del Paso en su novela. En el estudio de ella se puede apreciar el vasto archivo histórico que consultó del Paso para configurar a Juárez, Maximiliano y Carlota, entre muchas otras personalidades históricas. Claude Fell discurre acerca de la dinámica entre historia y ficción en la novela en su artículo: “Historia y ficción en Noticias del Imperio de Fernando del Paso.” Para una muestra del recuento histórico de seis décadas que hace Carlota, refiérase a las páginas 71-78 de la novela. Carlota tiene inclusive conciencia del histórico vuelo trasatlántico de Charles

Lindburgh realizado en 1927, fecha de su deceso en el castillo de Buchout en Bélgica tras sesenta años de reclusión. Para una discusión sobre la temática de la verdad histórica en la novela, véase el estudio de Stella T. Clark y Alfonso González titulado: “Noticias del Imperio: ‘La verdad histórica’ y la novela finisecular en México.”

⁷⁷Para una perspectiva histórica conservadora contemporánea de Juárez, véase la obra de José Fuentes Mares: Juárez: El Imperio y la República (1983). Esta obra forma parte del voluminoso archivo histórico consultado por del Paso para reconstruir a la figura de Juárez para la novela. Del Paso la menciona en el texto.

⁷⁸El significado de cetrino se deriva del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, página 330.

⁷⁹Velasco hace el siguiente comentario cuando narra el ascenso de Juárez a la presidencia: “Pero Juárez iba a cumplir con su destino histórico” (200). Este breve comentario (entre muchos otros) pone de manifiesto la concepción de Juárez por parte de muchos historiadores como una figura designada por la historia para cumplir un gran destino político.

⁸⁰En El Coloso de Guelatao, Velasco degenera a los conservadores mexicanos y europeos que propulsaron el Imperio. Llama malnacidos y traidores a los mexicanos que apoyaron o cooperaron con el Imperio (352-55). A Napoleón III lo caracteriza de diablo (486). Al general conservador Leonardo Márquez lo denomina un hiscariote (368).

⁸¹Bajo la rúbrica: “La defensa de la República,” Velasco justifica la decisión del gobierno de Juárez de suspender los pagos de la deuda nacional. Tras la victoria de la República en la Guerra de la Reforma, dice Velasco: “el erario acusaba un déficit aterrador. No había dinero para cubrir las necesidades más apremiantes de la administración pública” (299). Sobre la medida que adoptaron Juárez y sus ministros, se dice: “Ante estas circunstancias en verdad críticas, y con la mira patriótica de dar al país un respiro económico, en junta de ministros efectuada el 13 de julio, se aprobó el proyecto presentado por el ministro de Hacienda . . . suspendiendo el pago de la deuda nacional por el término de dos años” (299).

⁸²Muestra de esta visión adversa lo es el libro Napoleon III and His Carnival Empire (1988) del historiador John Bierman.

⁸³En la novela se dice que: “muchos mexicanos y entre ellos varios historiadores . . . calificarían a Juárez de traidor cuando se supo que su Ministro de Gobernación Melchor Ocampo . . . y el enviado americano McLane habían firmado un tratado mediante el cual México le cedía a los Estados Unidos, a sus conciudadanos –incluidas aquí sus tropas- y sus bienes –incluidas aquí sus armas- y en perpetuidad, el derecho de tránsito por el Istmo de Tehuantepec, de uno a otro océano” (85).

⁸⁴En el prólogo de El Coloso de Guelatao titulado: “La gran personalidad del Benemérito Juárez,” escrito por el Prof. Jesús Romero Flores se le atribuye a la condición impasible de Juárez el haber perseverado contra los invasores y los usurpadores (10).

⁸⁵El médico cubano Pedro Santacilia estaba casado con una de las hijas mayores de Juárez. Durante la guerra contra los imperialistas, Santacilia estuvo exilado en Estados Unidos junto a su esposa, su suegra Margarita Maza, y los demás hijos del Presidente. En ausencia de Juárez, Santacilia fungió como jefe de familia. La relación personal entre

el Presidente y su yerno era muy íntima y afectuosa, como se desprende de la copiosa correspondencia que ambos sostuvieron a lo largo del conflicto. Esta correspondencia fue recogida en el libro: Archivos privados del D. Benito Juárez y D. Pedro Santacilia (1928).

⁸⁶La temática racial estaba en boga en Occidente para mediados del siglo XIX debido a la diseminación de la hipótesis de la superioridad racial europea por parte del francés Joseph-Arthur de Gobineau. Gobineau publicó su libro Essay on the Inequality of the Human Races en 1854. Las ideas de superioridad racial blanca fueron utilizadas por las potencias imperiales europeas para justificar sus conquistas coloniales en África, Asia y Latinoamérica. El hombre blanco estaba llamado a civilizar a las razas inferiores.

⁸⁷Para un contraste entre ambas figuras véase el libro Maximilian and Juárez de Jasper Ridley, páginas 32-33. Ridley también reseña la discriminación hacia Juárez en las páginas 34-39 y 283.

⁸⁸A pesar de que Juárez no escribió sus memorias, sus cartas personales fueron recopiladas en: Archivos Privados del D. Benito Juárez y D. Pedro Santacilia. En estas correspondencias no intimó sin embargo, su percepción personal de los Emperadores. Juárez tampoco trató el tema de la discriminación que sufrió como indio. El Presidente era por su naturaleza india, un hombre reservado e impávido, según constatan los que le conocieron. Del Paso intenta en la novela sondear esta impenetrabilidad del carácter indio de Juárez.

⁸⁹Uno de los más estridentes exponentes de la historiografía detractora de Juárez lo fue el polemista positivista Francisco Bulnes. En su libro titulado: El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio (1904), acusa de traición a Juárez en una multiplicidad de formas.

⁹⁰Véase el libro: Andares del Benemérito (1980) por el historiador Eduardo Lorano Moreno.

⁹¹El libro de John E. Grumley titulado: History and Totality: Radical Historicism from Hegel to Foucault (1988) ofrece un compendio de la evolución filosófica de la historia desde el siglo XIX hasta la era posmoderna. En cuanto al impacto en el quehacer literario de los conceptos posmodernos acerca de la historia, véase el libro de Linda Hutcheon, titulado: A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction (1988).

⁹²El crítico literario Franklin B. García Sánchez detalla los aspectos historiográficos posmodernos en Vista del amanecer en su estudio titulado: "Vista del amanecer en el trópico como ficción historiográfica." AIH Actas Irvine-92 5.1 (1994): 297-304.

⁹³En su artículo: "Guillermo Cabrera Infante y la otra historia de Cuba" Ernesto Gil López define el término de viñeta en la literatura. Gil señala que: "Las viñetas –término tomado de la pintura o los 'comics'– son unos textos breves caracterizados por su gran concreción espacio-temporal, a lo que hay que sumar un lenguaje sumamente conciso y concreto" (368).

⁹⁴Para una introspección acerca de las deficiencias de la cultura política de Cuba, véase el estudio de Nelson P. Valdés titulado: "Cuban Political Culture: Between Betrayal and Death."

⁹⁵La novela comienza con un par de dedicatorias póstumas que prefiguran la visión funesta de la historia cubana que Cabrera Infante despliega en esta obra. La primera dedicatoria está dirigida: “Al comandante Plinio Prieto fusilado en septiembre de 1960.” En *Cuba: The Pursuit of Freedom*, el historiador Hugh Thomas reseña que en 1960 el comandante Prieto fue sentenciado a muerte por un tribunal revolucionario tras ser acusado de traición (414). Prieto encabezó un núcleo guerrillero en las montañas formado por estudiantes de la Universidad de Santa Clara. La segunda dedicatoria alude a otro comandante: “Al recuerdo de Alberto Mora, que se suicidó en septiembre de 1972.” Mora se había desempeñado como ministro de Comercio Exterior bajo la Revolución. De modo que las muertes de estas dos figuras entrañan la ejecución y el suicidio político en Cuba. Cabrera Infante quiso honrar la memoria de dos víctimas de la historia y cultura política represiva de la Isla. La muerte violenta por motivos políticos, bien sea a manos del régimen, o por la vía del suicidio, es el denominador común en estas dedicatorias póstumas. Si bien la intención de Cabrera Infante fue la de atribuirle y recriminarle estas muertes violentas al régimen castrista, en un sentido más amplio aluden a una problemática endémica en la historia política de Cuba. Aunque estas muertes hayan ocurrido en tiempos de la Revolución, y al menos una de ellas sucedió a causa de la represión política bajo este sistema, la historia política cubana previa a 1959 estaba marcada de suicidios y ejecuciones políticas. Por medio del trasfondo común inscrito en las dos dedicatorias, la visión de la historia cubana desplegada en la novela queda téticamente emblemática por anticipado con la constante de la ejecución y el suicidio político. En el transcurso de la novela, Cabrera Infante concreta el mal endémico de la mortífera violencia política en Cuba mediante la relación anónima de una saga sangrienta de numerosas atrocidades constatadas por la historia. Para una relación detallada del fenómeno del suicidio político en la historia de Cuba, véase el capítulo que le dedica Cabrera Infante a esta temática en su libro *Mea Cuba*. El historiador Nelson P. Valdés también discute a profundidad en su estudio: “Cuban Political Culture: Between Betrayal and Death,” la dinámica de la muerte en la historia y en la cultura política cubana. En este estudio, Valdés identifica a la muerte como una constante en el devenir histórico y político cultural de la Isla. Otro anticipo de la visión histórica fatídica de Cuba que Cabrera Infante plasma en esta novela lo es el epígrafe extraído del *Capricho VII*, un grabado del gran pintor español Francisco de Goya. En el grabado de Goya se pueden apreciar a un grupo de figuras grotescas en medio de las tinieblas de la noche. Estas figuras pueden encarnar a brujas, hechiceros y duendes. El cabecilla asentado sobre un bulto de cadáveres de niños mira hacia el cielo y le advierte a su malhechores que: “Si amanece, nos vamos.” Estas son las palabras que sirven de epígrafe a la novela. Esta banda maléfica simboliza a las fuerzas del mal y del atraso en la sociedad española de fines del siglo XVIII: la corrupción, el prejuicio, la superstición, la cobardía, el caos y la censura (Castañeda 143). Mediante este grabado, Goya quiso expresar que el estado deplorable de España bajo el rey Carlos IV no sería superado hasta que la ignorancia y el atraso no diesen paso a la luz del conocimiento científico que genera el progreso social. En particular, los monstruos del *Capricho VII* simbolizan el carácter retrógrado de la monarquía borbónica y de la clase gobernante de la península. Debido a su contenido

político, el grabado de Goya fue censurado, siendo retirado luego de una breve exposición en 1799. Al emplear este grabado de Goya como prólogo a su novela histórica, Cabrera Infante quiso denotar que el amanecer del progreso, la civilidad y la ilustración aun no despuntan sobre los cielos de la historia cubana. Por el contrario, la sociedad cubana ha estado sumida históricamente en la noche oscura del atraso, la ignorancia, la censura y la violencia. Este simbolismo queda demostrado por el hecho de que muchos de los mismos males representados en el grabado de Goya han sido padecidos por la sociedad cubana. Los significados de las dedicatorias con los del grabado conforman una síntesis anticipadora de la visión histórica fatalista de Cuba que esgrime la novela. La saga histórica cubana de Vista del amanecer propiamente principia con una viñeta alusiva a la formación geológica de la Isla más de un millón de años atrás. La función de esta breve lección de geografía cubana es la de hacernos visualizar el escenario exuberante tropical en el que irónicamente habrá de tener lugar la tortuosa historia del pueblo cubano. Esta narración inicial describe cómo fue surgiendo de las aguas del Atlántico, el Caribe y el Golfo de México la isla de Cuba, y las miles de cayos, islas menores e islotes que la circundan. Como apunta Castañeda, esta breve lección de geografía cubana aparece en cualquier libro sobre los orígenes geológicos de Cuba (144). De modo que los datos que contiene esta viñeta proceden de un archivo geográfico, uno de muchas formas de documentación en la que se fundamenta esta novela histórica. En lo que Cabrera Infante se aparta del archivo geográfico es cuando caracteriza a los millares de cayos e islotes que rodean a la isla grande como “coágulos de una larga herida verde” (1). Para Cabrera Infante, la configuración peculiar que tomó el archipiélago cubano prefiguraba la violenta historia humana que se escenificaría entre sus contornos cientos de miles de años más tarde. La isla de Cuba ya estaba marcada para el cataclismo desde su propia gestación de las profundidades del mar. Toda esta imagería implica que Cuba es una larga herida verde que nunca podrá cicatrizar a causa de la profusa sangre que harán verter en ella sus habitantes fraticidas. El carácter impertérrito de la Isla es expresado con la siguiente admonición: “Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está” (1). Esta reflexión es como un lamento existencial acerca de esta Isla que sigue y habrá de proseguir su evolución geológica tras haberle dado sepultura al último de sus habitantes. La Isla es como un testigo mudo e imperturbable que no siente ni padece las tribulaciones de generaciones de sus habitantes. Por consiguiente, la Isla no es un agente activo en la historia cubana proyectada en Vista del amanecer. Ella es mas bien el escenario fastuoso de una odisea histórica siniestra. Si bien su topografía registra y queda marcada temporeraamente por las guerras y las explotaciones a la que la someten sus habitantes, la tierra borra con el pasar del tiempo las huellas de estos ultrajes. La misma reflexión culminará la novela, reiterando la supremacía de la existencia de la Isla sobre las vidas comparativamente fugaces de sus pobladores. La viñeta II relata el arribo a Cuba de sus primeros pobladores indios y el encuentro en 1492 entre los europeos y estos aborígenes. La viñeta contiene un epígrafe del historiador cubano Fernando Portuondo. La cita dice así: “. . . la historia comienza con la llegada de los primeros hombres blancos, cuyos hechos registra” (3). Esta noción histórica euro céntrica ha rebajado al indio cubano a la condición de un ser infrahumano

prehistórico. Cabrera Infante lleva a cabo un revisionismo de esta noción de que la historia cubana haya comenzado con la llegada del hombre blanco cuando afirma: “PERO ANTES QUE EL HOMBRE BLANCO (sic), estaban los indios” (3). Con esta refutación, se crea conciencia en esta viñeta de que las culturas indias de la Isla también hicieron historia, y legaron su herencia a la cultura de Cuba. Este pasaje también desmitifica la condición edénica de la Cuba precolombina poblada por nobles y pacíficos salvajes. Este mito de la isla prístina y paradisíaca de Cubanacán era propagada en los textos oficiales de historia cubana de la era republicana. Vista del amanecer destruye este mito al dejar en claro que la Cuba precolombina ya estaba marcada de sometimiento y violencia. La viñeta II señala que los primeros pobladores indios de la Isla –los siboneyes- eran tratados por los taínos como criados, debido a su condición cultural inferior. Mas el círculo de sometimiento se acrecentaba en la isla edénica ya que: “A su vez, los taínos y siboneyes estaban a merced de los caribes, feroces guerreros caníbales, que hacían incursiones por el este de la isla” (3). El ciclo de violencia y vasallaje existente entre siboneyes, taínos y caribes fue aun más enraizado en la cultura cubana con la conquista española. Además de dejar establecidos los precedentes del imperialismo y la agresión armada, se estipula en la novela que el germen del prejuicio racial también estaba latente en la Cuba aborigen. Sobre esto se dice que: “Los caribes eran bravos y orgullosos y tenían un lema: ‘Ana carina roto’ –Sólo nosotros somos gente” (3). Su sentido de superioridad racial justificaba para los caribes las guerras, la sumisión, la explotación y el exterminio de sus cautivos infrahumanos. El prejuicio de la superioridad racial sería utilizado más tarde en la historia cubana por los conquistadores españoles y la oligarquía criolla como justificación del vasallaje de los indios y la esclavitud de los negros. Vista del amanecer denota la continuidad del mal racial en la sociedad cubana con la reseña gráfica de cruentos episodios históricos acerca de la discriminación y explotación de los indios y de los esclavos africanos a través de la era colonial.

⁹⁶A pesar del carácter disidente de Cabrera Infante en torno a la Revolución Cubana, tampoco se puede afirmar que sea afín al exilio cubano de Miami. Cabrera Infante ha optado por vivir lejos de la llamada capital del exilio cubano. De forma que ha vivido un exilio muy diferente al experimentado por los exiliados que han ido a residir a Miami. Si se comparan los ensayos en Mea Cuba en los que Cabrera Infante relata su vida en el exilio en Europa con el libro de Gustavo Pérez Firmat titulado: Next Year in Cuba o El año que viene estamos en Cuba, se podrán apreciar las diferencias significativas entre el exilio de Cabrera Infante en Europa y el de Pérez Firmat en Miami. El libro de Firmat es una crónica de sus experiencias como exiliado cubano en Miami y en otras partes de Estados Unidos. Quizás Cabrera Infante haya sentido cierta discordancia con el conservadurismo político predominante en Miami, a pesar de que el exilio cubano de esta ciudad no es ideológicamente monolítico. Su marginalidad con respecto al exilio cubano de Miami seguramente proviene del trasfondo ideológico marxista de su familia. Su equidistancia de la Cuba revolucionaria como del Miami contrarrevolucionario lo han emancipado para poder criticar en la novela la versión de la historia cubana y el culto heroico que ostentan ambos bandos polarizados.

⁹⁷Otro de los intelectuales cubanos que ha criticado duramente la cultura y la sociedad cubana, así como sus antecedentes históricos lo es Reinaldo Arenas. En El mundo alucinante, Arenas crea una alegoría entre las persecuciones de fray Servando Teresa de Mier por parte de la inquisición y la corona española a principios del siglo XIX, y la persecución de la que él fue objeto a manos del régimen castrista como homosexual y disidente. La loma del ángel (1987) puede considerarse una novela en la que Arenas hace una crítica histórica de la Cuba del siglo XIX dominada por la sociedad cañera o la sacarocracia. En el ocaso de su vida, Arenas concibió dos de sus últimas obras: El color del verano y Antes que anochezca (sus memorias), que serían publicadas póstumamente. En ellas vuelve a impugnar de forma contundente a la cubanidad. Lo mismo se podría afirmar de la obra de Zoe Valdés. En La nada cotidiana (1995), La hija del embajador (1995), Te di la vida entera (1996) entre otras, Valdés censura la identidad y la cultura revolucionaria cubana.

⁹⁸Kirk da como ejemplo la caracterización de “místico y santo” que hizo de Martí José Manuel Cortina en la página 94 de su estudio: “Apología de José Martí” (5). Kirk también ofrece el ejemplo de Rufino Blanco Fombona quien llamó a Martí un “segundo Jesús, un predicador” en la página 130 de su escrito titulado “José Martí” (5).

⁹⁹Kirk hace la salvedad de que hubo una pequeña minoría de obras acerca de Martí en el período tradicional en las que se le dio atención al ideario martiano (6). Kirk identifica dos vertientes entre estas obras. En una se concibe a Martí como un moderado. En la otra se le presenta como un revolucionario influido por Marx.

¹⁰⁰Yo traduje las citas del libro de Philip Foner.

¹⁰¹El Pacto del Zanjón fue un acuerdo negociado entre el general español Arsenio Martínez Campos y algunos líderes separatistas. A cambio de deponer las armas, Martínez Campos se comprometió con los rebeldes a implementar una gama de reformas políticas y administrativas. Martínez Campos concedió una amnistía para los combatientes que incluía la libertad para los esclavos que habían participado en la misma. Para una discusión más amplia del Pacto del Zanjón, consúltese las páginas 125-26, 129, 139-40 del libro del historiador Louis A. Pérez titulado: Cuba: Between Reform and Revolution.

¹⁰²Ignacio Agramonte fue uno de los progenitores de la Guerra de los Diez Años. Agramonte organizó y dirigió la rebelión en su nativa Camagüey (Pérez, Cuba 121). Iniciada la guerra, sirvió a la causa emancipadora como comandante en jefe de las fuerzas rebeldes de Camagüey.

¹⁰³Sobre los razonamientos y argumentos de Gómez en pro de la invasión de Occidente, Horrego explica que: “El general Gómez opina que la guerra circunscripta a Oriente y Camagüey carece de vigor para vencer a España, que con los recursos de las otras cuatro provincias, principalmente de las cañeras de Las Villas y Matanzas, puede soportar indefinidamente la contienda. A destruir estas fuentes de la economía colonial va el pensamiento de Gómez” (65).

¹⁰⁴Bazán describe el monumentalismo cubano de los primeros veinticinco años de existencia de la República de la siguiente manera: “Esta escultura se caracteriza por su corrección formal, algo de aparatosidad compositiva y un realismo depurado que

recupera cánones renacentistas y clasicistas, además de incorporar influencias rodinianas en el tratamiento de las superficies” (27).

¹⁰⁵ Acerca del programa alegórico en los monumentos republicanos, Bazán opina que: “Hay quizás demasiada intelectualización en el diseño de los programas perdiéndose en parte la conexión con el ciudadano. Pero a pesar de no percibir plenamente sus matices, el espectador aprecia la capacidad evocadora de este lenguaje y recibe sin preocupación su elocuente mensaje. Así pues, la alegoría idealizadora y simbólica sigue funcionando plásticamente y con su efectismo domina durante un largo período el panorama monumental” (31).

¹⁰⁶ A partir de la era revolucionaria se han erigido monumentos en Cuba inspirados en la cultura sincrética de la isla.

¹⁰⁷ Como se sabe, la veracidad histórica de estas leyenda es cuestionable. Como jefes máximos del ejército, tanto Maceo como Gómez operaron independientemente del liderato civil. Mas bien, la pauta ejemplar de obediencia militar hacia el gobierno civil parecía estar dirigida a los militares veteranos de las guerras de independencia que contemplaran intervenir en la política o sublevarse mediante golpes de estado.

¹⁰⁸ En 1869, durante la primera guerra de independencia, la convención constituyente de Guáimaro que organizó la primera república cubana, adoptó la bandera de López como insignia nacional (Portell, Céspedes 107). La bandera utilizada por López sustituyó a la bandera del Grito de Yara. Para los 1890, Martí y sus correligionarios del partido Revolucionario Cubano decidieron adoptar nuevamente la bandera bajo la que peleó López por haber sido la primera en la historia cubana.

¹⁰⁹ Para un estudio incisivo de cómo y con qué fines se silencia el pasado histórico, consúltese el libro del historiador Michel-Rolph Trouillot titulado: Silencing the Past: Power and the Production of History.

¹¹⁰ Para un recuento del historial de Céspedes como jefe militar de la insurrección, consúltese el capítulo IV: “La llama revolucionaria,” del libro de Portell Vilá: Céspedes: El padre de la patria cubana, páginas 67-103

¹¹¹ Para un recuento de la postura ideológica de Martí ante Maceo en la reunión de La Mejorana, véase el libro del historiador cubano Luis Toledo Sande: Cesto de llamas: Biografía de José Martí, páginas 296-300.

¹¹² Foner detalla las interacciones personales y por escrito entre Maceo y Martí en el capítulo titulado: “Maceo and the Cuban Revolutionary Party,” páginas 148-62. El día siguiente a la reunión de La Mejorana, 6 de mayo de 1895, Maceo, Martí y Gómez se volvieron a ver. El propósito de este encuentro fue pasar revista de las tropas rebeldes al mando de Maceo (Toledo 299-300).

¹¹³ Toledo cita en su libro las anotaciones de Martí del 5 de mayo. Estas anotaciones dicen: “Maceo y Gómez hablan bajo, cerca de mí: me llaman a poco, allí en el portal: que Maceo tiene otro pensamiento de gobierno: una junta de los generales con mando, por sus representantes, -y una Secretaría General: -la patria, pues, y todos los oficios de ella, que crea y anima al ejército como secretaría del ejército. Nos vamos a un cuarto a hablar. No puedo desenredarle a Maceo la conversación: ‘¿pero V. se queda conmigo o se va con Gómez?’. Y me habla, cortándome las palabras, como si fuese yo la continuación del

gobierno leguleyo, y su representante. Lo veo herido –‘lo quiero –me dice –menos de lo que lo quería’ –por su reducción a Flor en el encargo de la expedición, y gasto de sus dineros” (Martí, Toledo 298).

¹¹⁴Una junta de jefes militares presidida por Gómez le había otorgado el rango de mayor general a Martí para facilitar las comunicaciones entre él y los generales (Toledo 296).

¹¹⁵En su biografía martiana, Toledo señala lo siguiente: “En campaña [Martí] comprobó que tales circunstancias [su aclamación popular como presidente] generaban prejuicios en Gómez” (304).

¹¹⁶El Mausoleo de José Martí fue erigido en 1951 (Toledo 311).

¹¹⁷Toledo explica que: “El ramo de flores y la bandera que él pidió en *Versos sencillos* acompañan siempre la urna de bronce a la que, por distintos ángulos del monumento llegan rayos de sol durante el día” (311).

¹¹⁸El capítulo 16 del libro de Foner titulado: “The Death of Maceo,” (241-51) es un recuento monumentalizador de la muerte de Maceo. Muestra de esto son las siguientes oraciones en las que narra el momento en que cayó el Titán de Bronce en combate: “A bullet struck him in the face. Dropping his machete the *Caudillo* fell from his saddle . . .” (250). Lo mismo se puede afirmar del capítulo 17 en el que Foner formula sus conclusiones sobre la figura de Maceo (253-70).

¹¹⁹En la página 250 de su biografía de Maceo, Foner cita estas palabras como las últimas que pronunció el general.

¹²⁰Gómez hizo su entrada en La Habana el 24 de febrero de 1899, en el cuarto aniversario del Grito de Baire (Horrego 224).

¹²¹En su biografía de Gómez, Horrego no hace mención de los señalamientos que se le atribuyen en la novela al mayor general. Horrego reseña el viaje de Gómez a la capital de la siguiente manera: “Inicia su traslado a La Habana en una jira política saboreando la popularidad, y que lo hace el más formidable de los hombres del momento . . . Por doquier el recibimiento es desbordante” (223).

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. “La nueva novela histórica latinoamericana.” El Nuevo Día [San Juan, Puerto Rico] domingo 15 de marzo, 1992, edición dominical, sec. Literatura de la Revista Domingo: 4-7.
- Alfaro Siqueiros, David. Cuadro Juárez y Cárdenas del mural “Muerte al invasor.” 1941. Chile. El mito de Juárez en México. Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba. México Editorial Jus, 1977. 116.
- y Luis Arenal. Benito Juárez en forma de arco triunfal. 1972. Calzada Zaragoza, ciudad de México. Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Por Helen Escobedo et al. México: Editorial Grijalbo, 1992. 104.
- Alonso, Amado. Ensayo sobre la novela histórica. Madrid: Gredos, 1984.
- Anónimo. Medalla de la inauguración del monumento ecuestre de Bolívar en Caracas por Adamo Tadolini. París 1874. Museo Bolivariano, Caracas. Tenerani y Tadolini: escultores de Bolívar. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1973; 138.
- Anónimo. Retrato en miniatura de Simón Bolívar. Madrid 1799-1802. Colección Fundación John Boulton, Caracas. El rostro de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Macanao Ediciones, 1982; 20..
- Anónimo. Retrato en miniatura de Simón Bolívar. París, 1804-1806. Colección Alfredo Boulton, Caracas. El rostro de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Macanao Ediciones, 1982; 22.

Anónimo. Retrato de Simón Bolívar. Haití 1816. Fundación John Boulton, Caracas.

Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983; 4.

Anónimo. Simón Bolívar: Retrato en miniatura Rue Serpente. Colección Alfredo Boulton, Caracas. El arquetipo iconográfico de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Macanao Ediciones, 1984; 20.

Aponte, Bárbara B. “Noticias del Imperio: Un equilibrio logrado.” Explicación de Textos Literarios 19.2 (1990-1991): 16-28.

Arenas, Reinaldo. El mundo alucinante. México: Diógenes, 1969.

---. La loma del ángel. Miami: Ediciones Universal, 1995.

Bautista, Gloria. “El General de García Márquez: la demitificación de Bolívar.” Verba Hispánica 2.1 (1992): 57-59.

Bazán de Huerta, Moisés. La escultura monumental en La Habana. Cáceres: U de Extremadura, 1994.

Benítez, Fernando. Un indio zapoteco llamado Benito Juárez. México: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1998.

Benítez Rojo, Antonio. El mar de las lentejas. La Habana: Letra Cubanas, 1979.

---. La Isla que se repite; El Caribe y la perspectiva posmoderna. Nueva York: Ediciones del Norte, 1991.

Bierman, John. Napoleon III and His Carnival Empire. New York: Saint Martin's Press, 1988.

-
- Boni, Domenico. Monumento a Antonio Maceo. Madrid, 1915. Parque Maceo de La Habana, 1916. La escultura monumental en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: U de Extremadura, 1994. 64-69.
- Boulton, Alfredo. El arquetipo iconográfico de Bolívar. Caracas: Macanao Ediciones, 1984.
- . El rostro de Bolívar. Caracas: Macanao Ediciones, 1982.
- . Los retratos de Bolívar. Caracas: Italgráfica C. A; 1956.
- Bradú, Fabianne. "Reseña de Noticias del Imperio de Fernando del Paso." Vuelta 139 (Mayo 1988): 48-50.
- Bruce-Novoa, Juan. "Noticias del Imperio: la historia apasionada." Literatura Mexicana 1.2 (1990): 421-38.
- Bulnes, Francisco. El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio. México: Editora Nacional, 1951.
- Cabrera Infante, Guillermo. Vista del amanecer en el trópico. Nueva York: Penguin, 1997.
- . Mea Cuba. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Caldwell, Robert Granville. The López Expeditions to Cuba, 1848-1851. Princeton: Princeton UP, 1915.
- Caparrós, Martín. Ansay; ó los infortunios de la gloria. Buenos Aires: Ada Korn, 1984.
- Carpentier, Alejo. El arpa y la sombra. 10a ed. La Habana: Siglo XXI, 1979.
- . El reino de este mundo. Santiago de Chile: Orbe, 1979.
- Carrera Damas, Germán. El culto a Bolívar. Caracas: Grijalbo; 1989.

-
- Castañeda, Belén S. "Guillermo Cabrera Infante's Cuba in View of Dawn in the Tropics." Confluencia-Revista Hispánica de Cultura y Literatura 12.1 (1996): 141-54.
- Chaffin, Tom. Fatal Gory: Narciso López and the First Clandestine U.S. War Against Cuba. Charlottesville: UP of Virginia, 1996.
- Charlot, Jean. The Mexican Mural Reinassance 1920-1925. New Haven: Yale U P, 1963.
- Clark, Stella T. y Alfonso González. "Noticias del Imperio: la 'verdad histórica' y la novela finisecular en México" Hispania 77.4 (1994): 731-37.
- Corral Peña, Elizabeth. Noticias del imperio; los nuevos caminos de la novela histórica. México: U Veracruzana, 1997.
- Cova, J. A. El Superhombre: vida y obra del Libertador. Caracas: Editorial "Las Novedades," 1941.
- D'Angers, David. Medallón de Simón Bolívar. París 1832. Colección Ezequiel Urdaneta Braschi hijo, Caracas. Bolívar en la numismática conmemorativa y en las condecoraciones. Por Ezequiel Urdaneta Braschi. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1983. 45.
- Darío Suárez, Rubén. Genealogía del Libertador. 2a ed. Mérida: Imprenta Oficial, 1983.
- Del Paso, Fernando. José Trigo. México: Siglo XXI, 1966.
- . Noticias del imperio. México: Editorial Diana, 1989.
- . Palinuro de México. Madrid: Alfaguara, 1977.

-
- De-Sola Ricardo, Irma. Caracas y sus monumentos históricos relacionados con Simón Bolívar. Caracas: Publicaciones del Consejo Municipal del Distrito Federal, 1983.
- Eder, Rita. “Los iconos del poder y el arte popular.” Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Ed. Helen Escobedo. México: Editorial Grijalbo, 1992. 59-82.
- Escobedo, Helen, et al. Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. México: Editorial Grijalbo, 1992.
- Espinosa, José María. Retrato al óleo de Simón Bolívar. Bogotá, 1864. Colección Diego Bosque García, Caracas. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 25.
- . Retrato de Simón Bolívar. Bogotá 1828. Familia Vargas Lorenzana, Bogotá. Los retratos de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Italgráfica; 1956. 79-80.
- . Retrato de Simón Bolívar. Bogotá, 1830. Colección Sylvia Boulton, Caracas. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar,, 1983. 28.
- Esteva Grillet, Roldán. Guzmán Blanco y el arte venezolano. Caracas: El libro menor, Academia Nacional de Historia, 1986.
- Fell, Claude. “Historia y ficción en Noticias del imperio de Fernando del Paso.” Cuadernos americanos 28 (julio-agosto 1991): 77-89.

-
- Figueroa, Pedro José. Retrato al óleo de Simón Bolívar: libertador y padre de la patria. Bogotá, 1819. Quinta Bolívar , Bogotá. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 9.
- Frías y Soto, Hilarión. Juárez glorificado. México: Editora Nacional, 1905.
- Fuentes, Carlos. La campaña. México: Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Fuentes Carvallo, Rafael L. Estudio sobre la genealogía del Libertador. Caracas: Primera Entidad de Ahorro y Préstamo de Caracas, 1975.
- Fuentes Mares, José. Juárez: El Imperio y la República. México: Grijalbo, 1983.
- Gamba, Aldo. Monumento a Máximo Gómez. La Punta de La Habana, 1935. La escultura monumental en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: U de Extremadura, 1994. 100-05.
- García Márquez, Gabriel. El general en su laberinto. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.
- García-Sánchez, Franklin. “Vista del amanecer en el trópico como ficción historiográfica.” AIH Actas Irvine-92 5.1 (1994): 297-304.
- Gil de Castro, José. Retrato al óleo de Simón Bolívar. Lima, 1825. Palacio Federal , Caracas. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 19.
- Gómez Tratt, Marijose. “El Bolívar de Gabriel García Márquez y sus congéneres.” Diss. U de California-Irvine, 1994.

González Echevarría, Roberto. "Archival Fictions: García Márquez's Bolívar File."

Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative. Eds. Steven M.

Bell, Albert H. Le May y Leonard Orr. Notre Dame: U of Notre Dame P, 1993.

183-207.

---. "García Márquez y la voz de Bolívar." Cuadernos Americanos, nueva época 4.28

(julio-agosto 1991): 63-76.

---. Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative. Cambridge:

Cambridge UP, 1990.

González Navarro, Moisés. "La inauguración del monumento a Juárez." Boletín

Bibliográfico (15 de julio, 1957): 2.

Graetz, Rick. Cuba: the Land, the People. Helena, MT: American & World

Geographic Publishing, 1995.

Grumley, John E. History and Totality: Radical Historicism from Hegel to

Foucault. London: Routledge, 1989.

Heredia, Guillermo. Hemiciclo a Juárez. 1910. Alameda Central de la ciudad de

México. Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Por Helen

Escobedo et al. México: Editorial Grijalbo, 1992. 40.

Herrera, Carlos y el escultor Concha. Monumento a Benito Juárez. 1894. Oaxaca.

Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Por Helen

Escobedo et al. México: Editorial Grijalbo, 1992. 65.

Horrego Estuch, Leopoldo. Máximo Gómez: Libertador y ciudadano. La Habana:

Imprenta P. Fernández, 1948.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.

New York: Routledge, 1988.

Ibargüengoitia, Jorge. Los pasos de López. México, 1982.

Islas, Manuel. Monumento fúnebre la Patria y Juárez. 1873. Panteón de San Fernando, ciudad de México. Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Por Helen Escobedo et al. México: Editorial Grijalbo, 1992. 112 -13.

Juárez, Benito. Archivos privados de D. Benito Juárez y D. Pedro Santacilia. México: Secretaría de Instrucción Pública, 1928.

Kirk, John M. José Martí: Mentor of the Cuban Nation. Gainesville: UP of Florida, 1983.

López, Ernesto G. Guillermo Cabrera Infante y la otra historia de Cuba. Nueva York: Ediciones del Norte, 1989.

López Mesa, Sergio. Estatua de Carlos Manuel de Céspedes. Plaza de Armas de La Habana Vieja. Sentir Cuba. Por Fernando Rodríguez Jiménez. Madrid: Aguilar Editores, 2000. 53.

Lorano Moreno, Eduardo. Andares del Benemérito. Monterrey: Editora Nacional Monumel, 1980.

Madariaga, Salvador de. Bolívar. México: Editorial Hermes, 1951.

Mañach, Jorge. José Martí: el apóstol. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

Márquez Rodríguez, Alexis. “Raíces de la novela histórica.” Cuadernos Americanos: Nueva Época 28.4 (1991) : 32-49.

Martínez, Herminio. Diario maldito de Nuño de Guzmán. México: Diana, 1990.

-
- . Las puertas del mundo: una autobiografía hipócrita del Almirante. México: Diana, 1992.
- Martínez, Tomás Eloy. La novela de Perón. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- Masur, Gerhard. Simón Bolívar. Albuquerque: U of New Mexico P, 1948.
- Mejía Prieto, Jorge. Yo, Pancho Villa. México: Editorial Planeta Mexicano, 1992.
- Menton Seymour. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993.
- . "La nueva novela histórica mexicana: Fuentes, del Paso, Taibo II." Ponencias Literatura Mexicana \ Mexican Literature Papers: Conference on Mexican Literature of the University of Pennsylvania, Philadelphia, 1993. Ed. José Miguel Oviedo. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993. 104-13.
- Molla, Olga. El castillo de la memoria. 1a ed. México: Alfaguara, 1996.
- Monsiváis, Carlos. "Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores." Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra. Ed. Helen Escobedo. México: Editorial Grijalbo, 1992. 105-132.
- O'Leary, Daniel F. Memorias del general O'Leary: Narración. 3 tomos. Caracas: Imprenta Nacional, 1952.
- Orozco, José Clemente. El mural Juárez y la caída del Imperio. 1948. Museo de Historia, Castillo de Chapultepec. El mito de Juárez en México. Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba. México Editorial Jus, 1977. 114.
- Palencia Roth, Michael. "Gabriel García Márquez: Labyrinth of Love and History." World Literature Today 65.1 (1991) 54-58.

Pérez, Louis A. Cuba Between Reform and Revolution. 2nd rev. Oxford: Oxford UP, 1995.

Pérez Firmat, Gustavo. Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America. New York: Anchor Doubleday, 1995.

Pérez Martínez, Héctor. Juárez el impacible. Madrid: Espasa Calpe, 1934.

Pimentel Álvarez, Julio. Diccionario latín-español, español-latín. México: Porrúa, 1997.

Pineda, Rafael. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Caracas: Centro Simón Bolívar, Caracas, 1983.

---. Tenerani y Tadolini: escultores de Bolívar. Caracas: Gráficas Armitano, 1973.

Portell Vilá, Herminio. Céspedes: El padre de la patria cubana. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.

---. Narciso López y su época. 3 volúmenes. La Habana: Habana Cultural, 1930.

Posse, Abel. Daimón. Buenos Aires: Emecé, 1989.

---. Los perros del paraíso. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

---. El largo atardecer del caminante. Buenos Aires: Emecé, 1992.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. 21 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Ridley, Jasper. Maximilian and Juárez. New York: Ticknor & Fields, 1992.

Rivera, Diego. El mural Juárez y los hombres de la Reforma. 1929-35. Palacio Nacional de la ciudad de México. El mito de Juárez en México. Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba. México Editorial Jus, 1977. 112.

-
- . Cuadro de Juárez del mural “Sueño dominical en la Alameda.” Hotel del Prado, Ciudad México. El mito de Juárez en México. Por Charles A. Weeks Trad. Eugenio Sancho Ruba. México Editorial Jus, 1977. 113.
- Roa Bastos, Augusto. Yo el Supremo. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- . La vigilia del Almirante. Madrid: Alfaguara, 1992.
- Rodríguez Jiménez, Fernando. Sentir Cuba. Madrid: Aguilar Editores, 2000.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. Biografía de la primera estatua de Carlos Manuel de Céspedes erigida en la ciudad de La Habana. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1956.
- Rojas, Armando. Bolívar: paradigma de la estirpe. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1991.
- Romero, Denzil. La esposa del doctor Thorne. Barcelona: Tusquets, 1990.
- . Grand tour: Epítasis. Caracas: Alfadil; Barcelona: Laia, 1987.
- . La tragedia del Generalísimo. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- Roulin, François Désiré. Retrato al natural de Simón Bolívar. 1828. Colección Alfredo Boulton, Caracas. El arquetipo iconográfico de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Macanao Ediciones, 1984.
- . Retrato al óleo de Simón Bolívar. 1828. Paradero desconocido. El arquetipo iconográfico de Bolívar. Por Alfredo Boulton. Caracas: Macanao Ediciones, 1984.
- Salcedo-Bastardo, J. L.. Bolívar: un continente y un destino. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.

Scholes, Walter Vinton. Mexican Politics During the Juárez Regime, 1855-1872.

Columbia: U of Missouri Press, 1957.

Serrano Camargo, Rafael. La estatua sin pedestal: Biografía de Simón Bolívar.

Bogotá:Ediciones Lerner, 1969.

Sicre, Juan José y Enrique Luis Varela et al. Monumento a José Martí. La Habana

1953. Plaza Cívica o de la Revolución, La Habana. La escultura monumental

en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: U de Extremadura,

1994. 125-30.

Sierra, Justo. Juárez, su obra y su tiempo. México: Taller Gráfico de la Nación, 1971.

Smart, Charles Allen. Viva Juárez!: A Biography. Westport, Connecticut: Greenwood

Press, 1975.

Solares, Ignacio. Madero, el otro. México: Joaquín Mortiz, 1989.

Tablada, José Juan. "La ciudad frente al monumento a Juárez." El Mundo [México D.

F.] 6 de febrero de 1906: 6.

Tadolini, Adamo. Monumento ecuestre a Simón Bolívar. 1857. Plaza de la Constitución

de Lima. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda.

Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 73.

---. Monumento ecuestre a Simón Bolívar. 1879. Plaza Bolívar de Caracas. Las

estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro

Simón Bolívar, 1983. 79.

Taibo II, Paco Ignacio. La lejanía del tesoro. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.

-
- Tenerani, Pietro. Busto de Simón Bolívar. 1831-1832. Panteón de los Próceres, Popayán. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 48.
- . Busto de Simón Bolívar. 1836. Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 49.
- . Busto de Simón Bolívar. 1842. Palacio Nariño, Bogotá. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 49.
- . La Estatua pedestre de Simón Bolívar. 1844. Plaza Simón Bolívar, Bogotá. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 53.
- . Monumento a Simón Bolívar. 1866. :La nave que lo traía a Colombia naufragó frente de la isla de Trinidad. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Ccaracas: Centro Simón Bolívar, 1983.
- . La Estatua pedestre de Simón Bolívar. 1876. Panteón Nacional, Caracas. Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983. 65.
- Thomas, Hugh. Cuba: The Pursuit of Freedom. New York: Harper and Row, 1971.
- Thomas, Peter N. "Review of Noticias del Imperio by Fernando del Paso." Chasqui 20.1 (May 1991): 152-53.

-
- . "Historiographic Metafiction and the Neobaroque in Fernando Del Paso's Noticias del Imperio." Indiana Journal of Hispanic Literatures 67 (1995): 169-84.
- Toledo Sande, Luis. Cesto de llamas: Biografía de José Martí. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.
- Trouillot, Michel-Rolph. Silencing the Past: Power and the Production of History. Boston: Beacon, 1995.
- Ugarte y Ugarte, Joaquín H. "El mulato José Gil de Castro: pintor de los Libertadores." La prensa [Lima, Perú] 29 de julio de 1949. 27.
- Urdaneta Braschi, Ezequiel. Bolívar en la numismática conmemorativa y en las condecoraciones. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1983.
- Valadés, José C. El pensamiento político de Benito Juárez. México: Porrúa, 1956.
- Valdés, Nelson P. "Cuban Political Culture: Between Betrayal and Death." Eds. Halebsky, Sandor, and John M. Kirk. Cuba in Transition: Crisis and Transformations. Boulder: Westview, 1992, 207-228.
- Valdés, Zoe. Te di la vida entera. 14a ed. Barcelona: Planeta, 1997.
- Vasconcelos, José. Discursos 1920-1950. México: Ediciones Botas, 1950.
- Velasco Pérez, Carlos. El Coloso de Guelatao. 6a rev. México D.F.: Imprenta Progreso, 1982.
- Vilalta, José. Estatua de José Martí. Roma 1904. Parque Central de la Habana. La escultura monumental en La Habana. Por Moisés Bazán de Huerta. Cáceres: U de Extremadura, 1994. 61-62.

Villalpondo, José Manuel. Maximiliano. México: Clío, 1999.

Voight, Carl Friedrich. Medalla de la inauguración de la estatua de Bolívar en Bogotá
por Pietro Tenerani. 1846. Museo bolivariano, Caracas. Las estatuas de Simón
Bolívar en el mundo. Por Rafael Pineda. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1983.
39.

Weeks, Charles A. El mito de Juárez en México. Trans. Eugenio Sancho Ruba. México
Editorial Jus, 1977.

VITA

José Antonio Álvarez Pose was born in Havana, Cuba on May 16, 1961. His parents are José Antonio Álvarez Menéndez and Carmen Pose de Álvarez. He graduated from Marist High School in Guaynabo, Puerto Rico. He was privileged to attend Purdue University for his undergraduate education. José Antonio received a Bachelor of Arts degree from Purdue in 1984. He pursued graduate studies at Purdue, receiving a Master of Arts degree in Spanish language and literature. In August of 1995 he entered the Graduate School of The University of Texas at Austin.

Permanent Address: 6800 Austin Center Blvd. Apt-910, Austin TX 78731

The dissertation was typed by the author.